



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La sodomia, il travestimento, la beffa: dalla commedia elegiaca alla commedia umanistica

Relatore
Prof.ssa Elisabetta Selmi

Laureando
Jessica Angi
n° matr.1210192 / LMFIM

Anno Accademico 2020 / 2021

Sommario

INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO PRIMO	9
IL TEATRO MEDIEVALE: DALLE COMMEDIE ELEGIACHE AL TEATRO	
UMANISTICO	9
1.1 Teatro medievale: storia di un'assenza e di una presenza	9
1.2 Le commedie latine del XII e XIII secolo	15
1.3 Il teatro umanistico.....	30
CAPITOLO SECONDO.....	51
LA FIGURA DELL'OMOSESSUALE NEL TEATRO MEDIEVALE.....	51
2.1 La sodomia nella letteratura medievale.....	51
2.2 L'omosessualità nell'Alto Medioevo	60
2.3 La rinascita del XII secolo e la letteratura omoerotica.....	64
2.4. La sodomia nella <i>Commedia</i>	70
2.5 L'umanesimo e il "vizio indicibile"	76
CAPITOLO TERZO.....	84
L' <i>ALDA</i> DI GUGLIELMO DI BLOIS	84
3.1 L'autore e la sua opera	84
3.2 Il prologo e il «problema della fonte»	86
3.3 Analisi dell' <i>Alda</i>	89
3.4 Modelli e fortuna dell' <i>Alda</i>	101
3.5 L' <i>Alda</i> e i <i>fabliaux</i> francesi.....	112
3.6 Suggestioni dell' <i>Alda</i> nell'opera di Boccaccio	118
3.7 Cultura carnevalesca e rovesciamento parodico	121
CAPITOLO QUARTO	129
L'OMOSESSUALITÀ E IL TRAVESTIMENTO NEL <i>DECAMERON</i>	129
4.1 Le «voci soffocate» nella letteratura medievale.....	129
4.2 Il travestimento nelle novelle di Boccaccio	139
4.3 La tristezza di Pietro di Vinciolo.....	148
CAPITOLO QUINTO	160
LA SODOMIA NELLA COMMEDIA UMANISTICA	160
5.1 Il <i>De Cavichio</i> : una commedia sui <i>generis</i>	160
5.2 Lo <i>studium</i> di Pavia e il teatro dei goliardi	175

5.3 La polemica anticlericale nello <i>Ianus sacerdos</i>	177
5.4 Dieci anni più tardi: il <i>De falso hypocrita</i>	188
CONCLUSIONI	202
BIBLIOGRAFIA	210

INTRODUZIONE

«In somma sappi che tutti fur cherci / e litterati grandi e di gran fama, / d'un peccato medesimo al mondo lerci»¹ dichiara Brunetto Latini al Sommo Poeta indicando le anime dei dannati nel canto XV dell'*Inferno*. Nel Medioevo, infatti, un pregiudizio assai diffuso è quello che maestri ed ecclesiastici avessero in comune lo stesso “vizietto”, quello della sodomia. Negli spettacoli in piazza, preti e vescovi sono spesso oggetto di burle, rappresentati mentre fanno profferte d'amore a qualche giovinetto. L'omosessualità è una delle accuse preferite degli autori di poemetti satirici, utilizzata per farsi beffa non solo dei membri del clero, ma anche di qualche avversario o personalità di spicco. Nella letteratura medievale, il motivo della sodomia è legato alla sfera del comico e della parodia e la maggior parte degli autori che affronta tale tema non assume posizioni di condanna e di censura, come invece si verifica nei testi dottrinali e penitenziali dell'epoca.

Oggetto di questa tesi è la figura del sodomita nella letteratura teatrale medievale e protoumanistica, in particolare, dalla stagione delle prime commedie elegiache all'età quattrocentesca. Lo scopo che ci si prefigge è quello di indagare lo sviluppo di una tradizione espressiva legata a tale figura e di approfondire la tradizione drammaturgica medievale e umanistica, la sua evoluzione, le sue principali esperienze e la formazione di specifici modelli e archetipi. Si vuole infatti sottolineare il ruolo costitutivo delle commedie elegiache e di quelle umanistiche nella formazione di un teatro delle origini, che ha posto le basi per la futura esperienza del teatro rinascimentale europeo. Non perché i drammaturghi cinquecenteschi guardassero a tali opere come a un modello da imitare, ma in quanto il loro esempio, secondo le parole di Vito Pandolfi, «trasmise la precisa sensazione che si poteva utilmente procedere per un cammino creativo».² Ad esse bisogna attribuire il merito di aver provato a colmare il vuoto lasciato dalla mancanza di un teatro profano in epoca medievale.

Sia per le commedie elegiache che per quelle umanistiche, l'apporto proveniente della novellistica è molto significativo: le prime presentano numerosi aspetti in comune con il genere dei *fabliaux*, mentre le seconde attingono dal vasto repertorio comico del *Decameron* di Boccaccio.

¹ *Inferno* XV, vv. 106-108.

² *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi, Erminia Artese, Milano, Lerici editori, 1965, p. XV.

Nel primo capitolo, è stata realizzata una sintesi della storia del teatro medievale, accennando brevemente alle caratteristiche degli spettacoli in piazza e approfondendo con maggior attenzione il genere della commedia e le diverse forme del comico. Si è circoscritta l'analisi a una tradizione di testi in lingua latina, i primi realizzati nel XII e XIII secolo mentre i secondi nel XV secolo. È stato inoltre sottolineato il ruolo fondamentale ricoperto dal *Decameron* come mediatore fra le due esperienze.

Il secondo capitolo è dedicato al tema letterario della sodomia nel Medioevo: è stato delineato un quadro generale di come l'omosessualità fosse percepita nella società dell'Alto e del Basso Medioevo e in quella umanistica e si sono forniti alcuni esempi di esperienze letterarie medievali che hanno trattato il motivo dell'amore omoerotico. Come si vedrà, il tema dell'omosessualità venne sviluppato dagli autori medievali con diversi approcci, a seconda che esso fosse espresso in forma manifesta o celata. In quest'ultimo caso, avveniva molto spesso tramite il travestimento.

Nel terzo capitolo è stata analizzata la commedia elegiaca dell'*Alda* di Guglielmo di Blois, ponendo l'accento sul tema del travestimento in abiti femminili del protagonista. Si discute sui modelli a cui l'autore attinse e si è cercato di illustrare la fortuna dell'opera, in particolare rispetto alle riprese nel *Decameron*. Inoltre, si è sottolineata la significativa influenza della cultura carnevalesca e popolare, da cui sono stati recuperati alcuni dei motivi e dei temi della commedia.

Il quarto capitolo è rivolto all'analisi delle novelle II, 3 e II, 9 del *Decameron*, incentrate sul motivo del travestimento delle protagoniste in abiti maschili, e della novella V, 10, che racconta il litigio tra una moglie insoddisfatta e un marito sodomita. Inoltre, si sono proposti alcuni esempi provenienti dalla novellistica francese e italiana che rivelano aspetti e caratteri in comune con le novelle di Boccaccio.

Infine, nel quinto capitolo sono state esaminate le commedie umanistiche che affrontano apertamente il tema della sodomia: la commedia del *De cavicholo* e due farse pavesi, lo *Ianus sacerdos* e il *De falso hypocrita*.

CAPITOLO PRIMO

IL TEATRO MEDIEVALE: DALLE COMMEDIE ELEGACHE AL TEATRO UMANISTICO

I.1 Teatro medievale: storia di un'assenza e di una presenza

Ricostruire la storia del teatro nel Medioevo è un'operazione particolarmente ostica e complicata: la produzione drammaturgica medievale è infatti molto frammentaria e numerosi sono gli interrogativi e le lacune ancora irrisolti.

La storia del teatro medievale inizia con l'abbandono degli edifici teatrali, lasciati cadere in rovina già a partire dal III secolo, e con la fine dell'esperienza del teatro classico. È la storia di un'assenza, ma solo apparente, in quanto il teatro sopravvive in altre forme e in altri luoghi. Le principali cause di questa assenza sono da imputare alla caduta dell'Impero romano d'Occidente, all'abbandono delle città, all'insicurezza del vivere civile e alla condanna da parte della Chiesa.

Non soltanto durante il Medioevo si smette di scrivere e di fare teatro, ma la stessa idea di che cosa sia teatro appare ai contemporanei molto confusa. Per gli eruditi del tempo, leggere le opere di Terenzio o di Plauto non è diverso da leggere Virgilio o Cicerone, perché la loro idea di teatro è innanzitutto separata da quella di rappresentazione scenica.

A salvare il teatro dall'oblio, saranno le opere dei Padri della Chiesa, le quali però offrono un'immagine di teatralità che non si identifica con le antiche rappresentazioni classiche ma si costruisce sulla fenomenologia spettacolare, con i *ludi gladiatorii* e i pantomimi, legati alla sfera della violenza e dell'oscenità, e che costituivano nella fase tardo-antica dell'impero le uniche vere manifestazioni collettive e 'teatrali'. L'affermazione del Cristianesimo aveva richiesto il necessario rifiuto della cultura classica e, di conseguenza, anche del teatro, una delle massime espressioni delle festività romane. Fra le diverse accuse avanzate dalla Chiesa, quella principale si basa sull'idea del teatro come luogo di idolatria e di violenza. Un'esibizione molto in voga durante il Tardo Impero è quella della *Nudatio mimarum*, durante la quale gli attori in abiti femminili venivano sostituiti da alcune prostitute che si spogliavano di fronte al pubblico. È lo stesso Terenzio a testimoniare che, per ben due volte, il pubblico romano aveva lasciato il teatro durante la rappresentazione della sua *Hecyra* per assistere ai giochi dei gladiatori, segno della grande passione nutrita dai romani per le lotte tra guerrieri e gli spettacoli circensi.³ Queste scene di promiscuità e di violenza sono chiaramente inconciliabili con i valori di fratellanza e di pace divulgati dalla Chiesa cattolica.

Numerosi sono gli autori cristiani che dedicano attenzione al tema. Tertulliano nel breve trattato *De spectaculis*, scritto alla fine del II secolo, condanna ogni forma teatrale, che incita alle passioni, all'impudicizia e al vizio, identificando il teatro come luogo di idolatria.⁴ Tuttavia è proprio grazie all'opera dell'autore cristiano che si ha la possibilità di recuperare la maggior parte delle informazioni riguardanti il teatro romano. Sant'Agostino nel *De civitate Dei* critica le rappresentazioni teatrali come espressioni del paganesimo e minacce alla morale, ma distingue tra gli spettacoli più tollerabili, come le commedie e le tragedie, da altri che presentano maggiori oscenità.⁵ Rabano Mauro alla fine del VII secolo definisce il teatro come un vero e proprio postribolo.⁶

La mancata consapevolezza del concetto stesso di teatro è bene esemplificata dalla definizione data da Isidoro di Siviglia nel VII secolo nell'*Etymologiae*:

3 CESARE MOLINARI, *Storia del teatro*, Milano, Laterza, 1996, p. 45.

4 Ivi, p. 48.

5 *Ibidem*.

6 «Il teatro, che comprende la scena, ha l'aspetto d'un semicerchio, dove stanno coloro che guardano [...]. Il teatro prende nome dallo spettacolo [...]. Cioè, il teatro è postribolo perché dopo che vi sono avvenuti gli spettacoli, là si espongono le meretrici [...]. Tuttavia, inteso in senso mistico, il teatro può significare il mondo presente. [...]» RABANO MAURO, *De Universo*, XX in MASSIMO OLDONI, *La "scena" nel Medioevo* in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino. 2: La circolazione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menesto, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 489-535.

La scena era un luogo costituito dentro al teatro in forma di casa, con un pulpito che era chiamato orchestra, dove cantavano i comici e i tragici e saltavano gli istrioni e i mimi [...] l'orchestra poi era il pulpito della scena, dove il ballerino poteva agire o due persone disputare tra di loro. Qui infatti i poeti comici e tragici scendevano in gara, e mentre essi cantavano, altri si producevano in gesti [...]. I mimi sono così detti, con il termine greco, perché imitano le azioni umane. Infatti c'era un autore che, prima che il mimo agisse, raccontava la storia. Infatti erano composti da poeti soggetti che fossero il più possibile adatti ai movimenti del corpo.⁷

Durante l'Alto Medioevo, viene infatti separato ciò che nel teatro classico era unito: l'edificio, l'attore e il testo. Il corpo, con la sua scandalosa espressività, deve essere diviso dalla sfera della parola e relegato nel basso, al di sotto del pulpito. Voce e gesto, un tempo uniti in un'unica persona, l'attore, appartengono ora a due realtà distinte: la prima, alla sfera alta, quella della razionalità, legata al divino; la seconda, a quella bassa, legata alla carnalità e al corporeo. Il testo viene letto dal *recitator*, mentre l'azione viene compiuta dal mimo. Questo vuol dire che la struttura del testo teatrale non è più dialogica, bensì narrativa, in cui si inseriscono parti recitate.

Se si identifica il teatro come un edificio in cui si mette in scena un'opera con più attori, nei quali opera la triade parola-gesto-movimento, davanti a un pubblico di spettatori, è allora lecito parlare di "scena assente"⁸ o "teatro scomparso"⁹ nel Medioevo, in quanto il testo teatrale non è più pensato per la sua rappresentazione ma viene inserito all'interno di una dimensione letteraria. Francesco Mosetti Casaretto parla di prospettive di carta del teatro mediolatino per indicare l'abbandono dell'edificio teatrale e «l'invito ad abbassare lo sguardo, a spostarlo dal palcoscenico alla pagina scritta [...] un invito ad azzerare la "fisicità" della comunicazione teatrale».¹⁰ Ciò non comporta la morte del teatro, come alcuni in passato hanno sostenuto, ma una sua trasformazione e riadattamento nella nuova società. Nell'Alto Medioevo, infatti, vi è una vera e propria "teatralità diffusa", data dagli innumerevoli spettacoli messi in scena da mimi, istrioni, giocolieri, musicisti, danzatori e poeti. Le numerose condanne della Chiesa testimoniano l'ampiezza di questo fenomeno: i giullari vengono persino raffigurati nei manoscritti miniati e nei capitelli delle chiese, segno della loro presenza anche nella vita d'ogni giorno. Questi professionisti dell'intrattenimento si esibiscono in spazi pubblici, come le chiese, le strade e le piazze e in quelli privati, nei palazzi e negli oratori; animano i banchetti

7 ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum libri XVIII* in LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 35.

8 *La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle due giornate internazionali interdisciplinari di studio sul Medioevo*, (Siena, 13-16 giugno 2004), a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2006.

9 FEDERICO DOGLIO, *Il teatro scomparso: testi e spettacoli fra X e il XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 1990.

10 FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, *Le prospettive di carta del <<teatro>> mediolatino*, in *La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, cit., p. 47.

dei signori ma anche le fiere di paese durante i giorni di festa, come il Natale, la Pasqua, il carnevale o le ricorrenze del santo patrono. Nel Medioevo, il carnevale è il simbolo per eccellenza della festa, in cui i cittadini si riuniscono in piazza tra canti e musiche e il regolare ordine sociale viene sovvertito. È un momento di programmatico abbassamento del tono spirituale, che gioca con i valori bassi della corporeità, la libertà dalle regole e la parodia dei potenti. La cultura carnevalesca si basa sulle sfrenatezze alimentari e sessuali, sul travestimento e sul mascheramento, sul canto e l'espressione gestuale estremizzata. Manifestazioni riconosciute di questa cultura sono le *Libertates Decembris*, o anche Festa degli innocenti o dei folli, che avvengono durante gli ultimi giorni di dicembre, in prossimità delle antiche feste pagane dei Saturnali. Promosse dagli studenti delle *scholae*, si fondano sulla libertà anarchica, sull'eccesso e sulla promiscuità. Anche il clero prende parte ai festeggiamenti, ballando, cantando, addirittura spogliandosi o travestendosi con abiti femminili, eleggendo alla fine il "vescovo dei folli".¹¹ Questi spettacoli vengono messi in scena nelle stesse chiese, di fronte a un pubblico di fedeli, come denunciano le testimonianze di coloro che guardano con preoccupazione a queste rappresentazioni:

Vi sono sacerdoti che non si dedicano al ministero della chiesa e dell'altare, ma alle opere di avarizia, della vanità e degli spettacoli; così le chiese, che dovrebbero essere case di preghiera, si trasformano in teatri e si riempiono di spettacoli di mimi, di rappresentazioni sceniche. E in questi spettacoli, alla presenza di donne, essi offrono perfino una non immaginaria figura dell'Anticristo, compiendo l'iniquo mistero [...] Gli uomini si rammolliscono in donne, quasi si vergognino di essere uomini, i chierici si mutano in soldati, gli uomini si mascherano in larve di demoni.¹²

Nonostante queste feste siano riconosciute e in parte legalizzate dalle autorità,¹³ i grandi protagonisti del Carnevale, il poeta, il saltimbanco, il buffone di piazza, vengono considerati dei trasgressori delle regole del vivere cristiano e sono relegati nella sfera della marginalità sociale, almeno fino al XII-XIII secolo. Il giullare viene descritto come «gyrovagus», «turpis» e «vanus». ¹⁴ Egli è *gyrovagus* perché conduce una vita da vagabondo, non ha fissa dimora, non si identifica all'interno di nessuna classe sociale e allestisce i suoi spettacoli ogni volta in un luogo diverso, purché vi sia gente e possibilità di far festa; per questo è collocato al di fuori dell'organizzazione sociale. È *turpis* perché stravolge il suo corpo con il travestimento e il mascheramento. La Chiesa condanna ogni forma di alterazione del corpo, in quanto ogni opera

11 *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, cit., p. XV.

12 GERHOLD DI REICHERSBERG, *Epistolae* in OLDONI, *La "scena" nel Medioevo*, cit., pp. 489-535.

13 Il diploma imperiale del 911 di Corrado I di Franconia, rivolto in particolare agli scolari della cattedra di Costanza, riconosce e limita la festa a tre giornate, a cavallo del 28 dicembre. SILVANA SINISI, ISABELLA INNAMORATI, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dei greci alle avanguardie storiche*, Milano, Mondadori, 2003, p. 36.

14 MOLINARI, *Storia del teatro*, cit., p. 57.

di Dio è perfetta e l'uomo non deve modificarla. Il mimo, che con la maschera si trasforma in donna o animale, compie un gesto contro natura e per questo deve essere condannato. Inoltre, con il suo corpo, attraverso l'exasperazione dei gesti che prendono il sopravvento sulla parola, assume le sembianze del demonio, scatenandosi in danze folli ed epilettiche. Infine, il giullare è *vanus*, perché la sua arte è vuota. Le uniche finalità dello spettacolo teatrale sono il divertimento e il sollazzo, che non giovano in alcun modo alla moralità dell'uomo, il quale deve rifiutare ogni forma di mondanità per poter entrare in contatto con Dio. Tutto ciò che è mondano viene condannato dal Cristianesimo, ma a nulla servono le censure della Chiesa perché i giullari continuano a esercitare la propria arte per tutto il Medioevo.

Teatralità diffusa quindi, ma anche celata: il teatro si nasconde nei rituali delle celebrazioni liturgiche, nella gestualità del cerimoniale del potere laico e in altri generi letterari che attingono ad esso per alimentarsi. Si tratta di una teatralità che non risponde ai modelli classici, ma emerge dal nuovo teatro liturgico e da quello profano, con tratti innovativi e moderni. Scrive Pietrini:

L'alto Medioevo conserva e tramanda frammenti di nozioni relative al teatro drammatico e al concetto di rappresentazione mediante dei personaggi [...]. Più o meno sommersi, gli elementi costitutivi del teatro riaffiorano sparsi, prima di confluire nell'ordinata codificazione rinascimentale, in cui la teoria si ricongiunge infine con la pratica spettacolare.¹⁵

La stessa definizione di genere drammatico è infatti da tempo dimenticata e la commedia e la tragedia sono scisse dalla sfera della rappresentazione, diventando, per così dire, delle categorie assolute, legate più al contenuto che allo stile della narrazione. Del resto, la *Poetica* di Aristotele viene riscoperta solo alla fine del XIII secolo. Nella concezione medievale, per commedia si intende un qualsiasi testo di carattere comico, con personaggi comuni e un linguaggio quotidiano mentre la tragedia è un componimento con esito infelice. L'esempio più illustre che definisce questa distinzione è l'*Epistola XIII a Cangrande della Scala*: Dante intitola la sua opera *Comedia* perché passa dalla situazione orribile dell'Inferno alla beatitudine del Paradiso, utilizzando un linguaggio umile e comprensibile a tutti; la tragedia, invece, ha un inizio felice ma una fine ripugnante.¹⁶

15 SANDRA PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 19.

16 «Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia, per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...] Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis[...] Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia, comedia vero remisse et humiliter.» DANTE ALIGHIERI, *Epistole, Ecloghe, Questio de situ et forma aque et terre*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Padova, Antenore, 2012, pp. 108-109.

L'assenza di regole precise e la dissoluzione del concetto classico di genere consentono una maggior libertà per l'autore e permettono una grande flessibilità e permeabilità fra i generi letterari. Il teatro si insinua così in molti testi, che, secondo le intenzioni dei loro autori, possono essere letti non solo in senso "proprio", ma anche in chiave "teatrale". L'idea di teatro proposta dai drammi medievali, poiché scollegata dal mondo della scena, è molto più estesa e indefinita rispetto a quella che si affermerà durante il Cinquecento:

Se non esiste più un vero teatro, con le sue modalità di messa in scena e le sue convenzioni, quasi tutto diventa spettacolo. La presunta scarsa rappresentabilità delle opere drammatiche medievali è determinata da una nozione a posteriori della messa in scena, da un'idea di teatro modellata sulle rappresentazioni successive.¹⁷

I drammi medievali si basano su un'«idea di teatro globale», che non corrisponde a quello della *palliata* o del teatro cinquecentesco, ma si basa su concetti estesi di comico e tragico, liberi da ogni forma di restrizione.

I critici in passato hanno operato una distinzione tra rappresentazioni religiose e quelle profane composte in epoca medievale. Il *Quem quaeritis* è considerato il punto d'avvio del teatro sacro medievale. Si tratta di un breve dialogo in latino cantato durante le festività pasquali, che rievoca la Resurrezione di Cristo e prende il titolo dalla battuta iniziale del testo. I protagonisti sono le tre Marie e l'Angelo nei pressi del sepolcro ormai vuoto. In passato, si riteneva che questo breve testo fosse un tropo, ossia un canto introduttivo ai vari momenti liturgici, e che i successivi testi del teatro sacro fossero delle varianti del dialogo, con l'aggiunta di personaggi e di battute. Oggi è ormai consolidata la tesi per cui il *Quem quaeritis* sia stato prodotto nel monastero di Fleury nel 930, forse per opera di Oddone di Cluny, non come tropo, ma come cerimonia a sé stante e che i testi successivi siano esperimenti autonomi e indipendenti da esso.¹⁸ Queste opere, dunque, non nascono come manifestazioni del teatro, ma del rito liturgico. Gli attori sono i monaci e la scena è costituita dallo spazio della chiesa.

Per quanto riguarda invece il dramma profano, uno dei primi testi finalizzati a una possibile rappresentazione è la *Cena cypriani*. L'opera, che può essere ricondotta al genere del mimo conviviale, racconta il banchetto preparato in occasione delle nozze del re Gioele, a cui prendono parte personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento. Il testo non presenta alcun sviluppo drammatico, ma consiste in una lunga elencazione delle caratteristiche di ciascun personaggio biblico. La *Cena cypriani* risale al IV secolo, ma viene rielaborata nell'855 da Rabano Mauro, e nell'876 da Giovanni Immonide. Nel *Prologus* della *Cena* di Immonide,

¹⁷ PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, cit., p. 128.

¹⁸ JOHANN DRUMBL, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981, p.154.

l'autore propone due possibili occasioni di messa in scena dello spettacolo: la prima, in onore del Papa, «in albis pascalibus», che coincide con le *laudes Cornomanniae*,¹⁹ la seconda, durante un banchetto per celebrare le vittorie dell'Imperatore Carlo il Calvo.

Anche i drammi di Roswita si inseriscono all'interno del teatro profano medievale, sebbene sia improbabile che essi siano stati pensati per una rappresentazione. I protagonisti di queste composizioni sono giovani vergini e coraggiosi fanciulli che vengono tiranneggiati da pagani crudeli, senza mai cedere alle loro violenze. Le opere si concludono sempre con la morte degli innocenti e la loro santificazione. Nella lettera ai dotti dell'opera, Roswita dichiara di voler imitare le commedie di Terenzio, che mettono in scena le oscenità femminili e sono lette purtroppo ancora da molti cristiani, fornendo così una valida alternativa ad esse attraverso il racconto delle virtù delle sante vergini.²⁰ La lettera ai dotti è un documento di notevole importanza per gli studi del teatro mediolatino perché da una parte, attesta che Terenzio viene ancora letto durante il Medioevo e funge da modello di imitazione, dall'altra mette in luce la volontà della religiosa di riprodurre il genere teatrale della commedia terenziana, sebbene non si possa certo parlare di continuità con il teatro antico.

1.2 Le commedie latine del XII e XIII secolo ²¹

Nel XII secolo nella Valle della Loira vengono composte una serie di commedie in latino, ispirate ai modelli plautini, che prendono il nome di “commedie elegiache”, in cui vari generi si contaminano fra loro, dalla commedia all'elegia, dalla satira fino ai *fabliaux*.

Nonostante l'attribuzione del titolo di “commedie”, queste opere non sono facilmente ascrivibili al genere teatrale, a causa dell'alternanza di parti dialogate a parti narrative, a tal punto che nel corso del Novecento, alcuni critici le hanno ricondotte al genere della novellistica. L'identità mutevole di queste opere, tuttavia, rappresenta perfettamente le novità che si verificano nell'ambiente culturale dell'epoca.

19 La *Cornumannia* era una festa che si teneva a Roma, nel sabato di Pasqua, che consisteva in una processione di fedeli verso il Laterano e in un successivo momento di festa, in cui il priore della scuola veniva issato su un asinello e incoronato con un copricapo a forma di corna, immagine ripresa da Giovanni Immonide nel *Prologus*, «quando venit coronatus scolae prior cornibus» (v. 3). Dopo di lui, era il turno degli arcipreti, che cavalcavano l'asino alla rovescia e dovevano riuscire ad afferrare il contenuto di un recipiente posto sulla testa dell'animale, rischiando di cadere, provocando le risate dei presenti. Le *laudes cornumannie* sono la perfetta rappresentazione della cultura carnevalesca medievale, caratterizzata dal rovesciamento delle gerarchie e dal senso del ridicolo. RABANO MAURO, GIOVANNI IMMONIDE, *La cena di Cypriano*, a cura di Elio Rosati, Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 185.

20 ROSVITA, *Dialoghi drammatici*, a cura di Ferruccio Bertini, Milano, Garzanti, 2000, pp. 10-15.

21 Tutte le citazioni delle commedie elegiache sono tratte dalle edizioni curate da Ferruccio Bertini in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, voll. I-VI, a cura di Ferruccio Bertini, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1976-1998.

Le commedie elegiache vengono composte durante un secolo di risveglio culturale che si realizza in tutta Europa e, in particolare, in Francia. La cosiddetta “Rinascita del XII secolo” è l’esito di diversi fenomeni, quali un consistente incremento demografico, le Crociate e i contatti con l’Oriente, la crescita economica dell’aristocrazia, che assume l’antico ruolo di protettrice dell’arte e della cultura, lo sviluppo dei centri urbani e la diffusione di un’istruzione aperta non solo ai membri del clero, ma anche ad altre classi sociali. La letteratura latina del XII secolo si differenzia da quella dei secoli precedenti perché il mondo di coloro che la scrivono appare significativamente mutato. Gli studiosi iniziano a viaggiare molto di più, le frontiere intellettuali cadono e si diffonde la figura del *clericus vagans*, lo studente che viaggia al fine di raffinare la propria preparazione intellettuale nelle *scholae* d’Europa. La maggior parte di questi studenti proviene da famiglie aristocratiche e borghesi, ma alcuni di loro appartengono anche a classi sociali più umili. Quello dei *clerici vagantes* è un vero e proprio *status* sociale, che riunisce in sé le caratteristiche del mondo ecclesiastico e l’esistenza del vagabondo. I principali centri di sapere si trovano in Italia centro-settentrionale (Bologna, Padova), in Francia (Parigi, Chartres, Orléans, Reims), nelle Fiandre e nella Germania renana.

Nel *Geta*, Vitale di Blois, riprendendo *l’Anfitrione* di Plauto, trasforma il generale tebano in uno studente di logica della scuola di Atene. Ai lettori dell’epoca non può certo sfuggire l’allusione alla scuola di dialettica e logica di Parigi, paragonata a una nuova Atene, grazie alla leggendaria *translatio studii* che consente il passaggio del titolo di centro di sapere da Atene a Bisanzio, passando per Roma e infine a Parigi. Vitale, come altri autori di commedie elegiache, riveste il ruolo di maestro di grammatica e di retorica e insegna nelle scuole della Valle della Loira. Le città di Blois, Tours, Vendôme e Orléans costituiscono il quadrilatero dove si diffondono per la prima volta le commedie latine del XII secolo.

Nel *corpus* delle commedie elegiache si riconoscono ventidue componimenti in latino, di cui si possono distinguere due diverse fasi di composizione: la prima fase, nel XII secolo avviene in area franco-britannica mentre la seconda, nel XIII secolo, in Germania e Italia. È possibile individuare delle differenze fra le commedie a seconda dell’area geografica di produzione: le commedie germaniche, come *l’Asinarius* e il *Rapularius*, presentano un’aria fiabesca che non si ritrova nelle commedie del secolo precedente (tranne che nel *De mercatore*

e in alcuni brani del *Milo*). Le commedie italiane del XIII secolo, come il *De Paulino et Polla* e il *De uxore cerdonis*, delincono invece un contesto assai più realistico e concreto.²²

Il *Geta*, scritto tra il 1125 e il 1130, è considerato l'archetipo delle commedie latine e costituisce un modello da imitare e da superare per gli altri poeti e letterati. Il successo dell'opera è tale da diffondersi in tutta la Valle della Loira e così gli altri autori, Matteo di Vendôme con il *Milo*, Guglielmo di Blois con l'*Alda*, Arnolfo di Orléans con la *Lidia* entrano, più o meno dichiaratamente, in competizione con Vitale.

Sebbene si tratti di un *corpus* di testi abbastanza eterogeneo, è possibile individuare alcune caratteristiche comuni. Innanzitutto, in tutti i testi si riscontra l'utilizzo del metro elegiaco, su ripresa di Orazio, da cui è stato tratto il conseguente appellativo «commedia elegiaca».²³ Le uniche eccezioni sono il *De nuntio sagaci*, composto in esametri "leonini", e due delle tre redazioni del *De tribus sociis*, in esametri.

I principali modelli a cui gli autori guardano sono i classici latini: si ritrovano frequentemente richiami a Ovidio, in particolare all'Ovidio degli *Amores* e dell'*Ars amatoria*, a Terenzio, all'Orazio delle *Satire* e delle *Epistole*, a Virgilio, e anche a Catullo. Lo stile di queste commedie è caratterizzato dall'artificiosità del linguaggio e dal ricorso all'*ornatus*, ricco di figura retoriche, allitterazioni, antitesi, poliptoti e giochi di parole.

La lingua è fedele al modello classico, ma sono frequenti i medievalismi e i neologismi, derivati dalla lingua parlata o conati con patina classicheggiante dagli autori. Interessante l'uso dell'*interpretatio nominis* in moltissime commedie, basti pensare al servo Spurio nell'*Alda*, vero e proprio nome parlante. È quindi evidente che sono opere scritte da colti per un pubblico colto.

Tra i vari temi trattati quello amoroso è il principale e molto spesso è legato a una concezione misogina della donna. Gabriella Lodolo in *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII* dimostra come le commedie elegiache siano caratterizzate da un forte antifemminismo, esaminando vari passi delle opere e prendendo in considerazione prospettive di tipo antropologico e sociologico.²⁴ I personaggi femminili sono descritti secondo la *descriptio mulieris*, ma il loro carattere e il loro comportamento sono spesso negativi: le donne

22 FERRUCCIO BERTINI, *Le "commedie elegiache" del XIII secolo*, in *Tredici secoli di elegia latina. Atti del convegno internazionale*, (Assisi, 22-24 aprile 1988), a cura di Giuseppe Catanzaro, Francesco Santucci, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1989, p. 254.

23 La fortunata definizione di "commedia elegiaca" fu coniata per la prima volta da ERNST MÜLLENBACH, *Comodiae Elegiaca. Vitalis Aulularia*, vol. I, Bonn, 1885.

24 GABRIELLA LODOLO, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII* in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III convegno di studio* (Viterbo, 26-28 maggio 1978), Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 81-100.

delle commedie elegiache hanno i capelli color dell'oro, gli occhi simili a smeraldi, le labbra rosse come le rose, la pelle candida come fosse neve ma, consapevoli della loro bellezza, sono infedeli, ingannatrici e prive di sentimenti sinceri.

Molte sono le mogli che intrattengono relazioni extraconiugali, come Lidia nell'omonima commedia o Alcmena nel *Geta*, ma anche le false ingenue, come Viola nel *Babio* e Glicerio nel *Baucis et Traso*.

Il monologo della serva Lusca (vv. 95-120) nella *Lidia* è un chiaro esempio di antifemminismo presente nelle commedie elegiache:

Pater Hercule, non est
iste viro qui sit in muliere furor.
Femina fit demens solaque libidine fortis
audet et aggreditur, temptat agitque nefas.
Hec furit, hec gannit, hec gestit et, usa lepore,
subtus agit leporem, dum salit ipse pudor.
O faciles mores! Uni non sufficit unus;
isti nec Decius nec puto posse decem.
Omnes sunt tales – nec somnio-: nulla veretur,
nulla timet, nulla denegat, immo petit.
Non habet ulla modum nec in omnibus una modesta:
illud quando movet, est modus absque modo.
Turpis formosa, trux mitis, dives egena,
sulcat arat vellit quassat aduncat hiat.
Parva puella suos preludens sincopat annos;
inmemor etatis frigida fervet anus.
Pruritus scit queque suum sudatque lacuna
omnibus. Ha pudor est scire pudoris opus!
Miror, et est mirum: quod habet non curat habere
femina; cui res est maxima, parva placet.
Hec grosso gracilem preponit, et, o pudor, illa
usa diu longo captat habere brevem.
Lidia sic didicit, Decio servire parata,
ut probet arte viri quemlibet esse virum.
Femina vile forum de se facit; haud pudet ullam.
omnibus est una Lidia, nulla tamen.²⁵

L'immagine della donna che emerge è chiaramente negativa: la donna è *femina*, la sua sessualità non ha freni e può trasformarla in un'altra persona. Per il desiderio sessuale, la donna mugola, delira e smania; a Lidia, come a tutte le donne, non basterebbero dieci uomini. Nessuna età è esclusa da questo delirio: che sia giovane o vecchia, la donna desidera ciò che non ha e si vende a chiunque. Questa concezione della donna è influenzata sia dalle opere dei Padri della Chiesa, in cui si afferma la subordinazione della donna all'uomo, sia dalla tradizione del teatro

25 ARNOLFO DI ORLÉANS, *Lidia*, a cura di Isabella Gualandri e Giovanni Orlandi, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 214-216.

profano, in particolare dei mimi medievali che trasmettono un'idea della sessualità femminile come perversa e immorale.

Una delle rare eccezioni che non risponde al ritratto della *femina* bugiarda è Galatea del *Pamphilus*: figura completamente positiva, sincera e realmente innamorata di Panfilo, viene ingannata dalla vecchia mezzana e sedotta dal ragazzo. L'autore sembra interessarsi molto di più all'approfondimento psicologico della fanciulla rispetto a quello del protagonista maschile, il quale rientra nei canoni classici del tipo del giovane innamorato.

La sfera della sessualità e della carnalità è poi preponderante rispetto a quella dei sentimenti e delle affinità intellettuali. Al centro vi è l'incontro erotico, che non è mai appena accennato o implicito nel discorso, ma viene descritto nei particolari: in queste scene, l'autore molto spesso utilizza un linguaggio triviale e osceno, dimostrando la sua bravura a sfruttare appieno la comicità dell'azione descritta. Il sesso va di pari passo con il comico. La celebre scena finale dell'albero di pere (vv. 493-556) nella *Lidia* è forse uno dei massimi punti di comicità raggiunto dalle commedie elegiache: Lidia dimostra all'amante Pirro la sua abilità d'ingannare il marito Decio, attraverso un semplice stratagemma. Durante una passeggiata fra i tre, Pirro, secondo le indicazioni fornite in precedenza dalla serva Lusca, sale su un pero e dichiara oltraggiato di vedere marito e moglie fare l'amore; Lidia allora ipotizza che sia la prospettiva dall'albero a far vedere simili cose e il marito, per togliersi ogni dubbio, sale a sua volta sull'albero, assistendo così all'incontro erotico fra i due. La comicità della scena è resa, oltre che dall'inganno giocato all'ingenuo marito, sia dai parallelismi fra Decio e Pirro, nell'azione di montare e di smontare (l'uno dall'albero, l'altro dalla donna), sia dai doppi sensi fra i frutti del pero e l'organo sessuale maschile di Pirro, con la battuta di Lusca «Iam meliora piro succute, Pirre, pira!» (v. 510) e l'espressione finale «Pirrus pirra» (v. 555). L'opera offre ai lettori moderni un'immagine di Medioevo ben distante da quella che è stata tramandata, quale epoca di censura e di condanna per i peccati della carne e della lussuria, in cui le donne sono collocate ai margini della società, private di un ruolo agente sul corso della storia: nella commedia è Lidia (o meglio, il desiderio sessuale di Lidia per Pirro) il vero motore dell'azione.

Infine, l'amore viene descritto nelle sue mille sfaccettature: dalla relazione illegittima alla seduzione, fino alla violenza. Il rapporto amoroso si può anche comprare: la donna, infatti, si concede solo attraverso i regali. Lo spiega Spurio al padrone Pirro nell'*Alda* (vv. 240-244):

Sic sine muneribus nulla puella capi;
Exemplumque mali dociles imitantur, amorque
Muneris, ut vendit cetera, vendit eas.
Non genus aut formam moresve requirit amantis

Femina: de pretio est questio prima suo.²⁶

Le sole commedie che hanno personaggi esclusivamente maschili e non trattano quindi il tema amoroso sono l'*Aulularia*, il *De tribus sociis*, *De clericis et rustico*, *De more medicorum* e *De lombardo et lumaca* (in quest'ultimo, l'unico carattere femminile è la moglie del protagonista, ma non è legata al tema sentimentale).

In molte di queste opere spiccano poi le figure del servo e della mezzana, personaggi negativi ben lontani dal modello classico dello schiavo terenziano, fedele, furbo e astuto, realmente affezionato al padrone. Le commedie elegiache mettono in scena un servo del «paese della fame»,²⁷ ossessionato dalla voracità e dal cibo. Sono figure degradanti, in cui la loro avidità e ipocrisia si riflettono nell'aspetto esteriore: sono infatti descritti come zoppicanti e deformi, con configurazioni animalesche. Lusca, la serva della *Lidia* di Arnolfo di Orléans, *alter ego* della sua padrona, è zoppa e monocola. Legata alla sfera della stregoneria, viene descritta come una donna della luna, che agisce solo di notte, protetta dalle tenebre. È fedelissima a Lidia, che aiuta nel suo piano per gabbare il marito e convincere Pirro a diventare il suo amante, ma unicamente per tornaconto personale. Infatti, essere la confidente della padrona le procura notevoli vantaggi, che gli altri servitori non hanno. Come Geta, anche Lusca tenta di elevare il proprio *status* sociale.

È però Fodio, il servo del *Babio*, a raggiungere livelli inimmaginabili se si confronta con i servi della *palliata*: egli intrattiene una relazione con la moglie del padrone, Babione, il quale picchiato ed evirato da Fodio, è costretto a ritirarsi in un monastero.

Nel *Pamphilus*, è la vecchia mezzana il vero burattinaio dell'azione: esperta d'amore, avida e astuta è grazie ai suoi stratagemmi che Panfilo può incontrare Galatea e approfittare di lei. Gli stati d'animo dei personaggi sono determinati dalle sue parole: i sentimenti della speranza o del turbamento subentrano nei protagonisti dopo essersi consigliati con la mezzana. È proprio lei a convincere la fanciulla, sinceramente innamorata ma preoccupata per la sua reputazione, a incontrarsi con Panfilo. Il personaggio dell'*anus* nasce dalla fusione della *Dispas* di Ovidio negli *Amores* e del *nuntius* del *De nuntius sagaci*, costituendo così il modello della mezzana nel teatro moderno.²⁸

Molti autori ricorrono poi all'utilizzo di prologhi apologetici di tipo terenziano. Le commedie di Vitale, così come altre da esse derivate, prevedono un *argumentum* e un *prologus*.

26 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, a cura di Ferruccio Bertini in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 74.

27 PIETRO CAMPORESI, *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 1978.

28 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit., p. 36.

La funzione di questi prologhi programmatici è duplice: esporre le intenzioni e i modelli teatrali dell'autore e controbattere agli attacchi degli avversari o innescare nuove polemiche. Stefano Pittaluga in *Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche* analizza il prologo del *Geta* di Vitale di Blois e quello della *Lidia* di Arnolfo di Orléans per dimostrare le finalità dei due autori.²⁹

Nel prologo del *Geta*, Vitale afferma di aver scritto l'opera per *placere* («Carmina composuit voluitque placere poeta» v.1), ma il testo assume un forte carattere satirico, prendendo a modello l'epistola I, 19 di Orazio. La lettera latina è un polemico attacco ai poeti che si limitano a copiare le opere degli altri autori, rivendicando orgogliosamente la propria originalità e prendendo le distanze dai lettori ingrati. Nel prologo si possono notare numerosi riferimenti all'epistola oraziana: il v.12 («carmina nulla placent») si rifà al v. 2 dell'epistola «nulla placere diu nec vivere carmina possunt» e la chiusura di prologo ai vv. 21-22 «Quem iuvat iste labor soli sibi scriptitet ille / Et sibi pulcher eat et sua solus amet» è un chiaro riferimento ai v. 44-45 «Fidis enim manare poetica mella/ te solum, tibi pulcher». Oltre ad Orazio, Vitale cita anche Virgilio («Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori») al v. 15 «Vincit amor census et nummis carmina cedunt».

Nel prologo, Vitale dichiara la novità della propria composizione («Et laudans veteres nescit amare novos» v.18): come nota Pittaluga, l'autore è consapevole di scrivere qualcosa di nuovo rispetto al passato, ma persiste il rapporto di emulazione con i *veteres* latini. Con il prologo del *Geta*, Vitale fa sentire la propria voce nella *querelle des anciens et des modernes* che vi è fra gli intellettuali francesi del XII secolo, che si può sintetizzare con la famosa metafora di Bernardo di Chartres «nani sulle spalle dei giganti».

Il prologo della *Lidia* di Arnolfo di Orléans è invece l'occasione per l'autore di controbattere alle accuse di plagio mosse da Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria*. La metafora utilizzata da Arnolfo «Invide, quid palles? Negat hic cornicula risum:/ qui nitet his plumis, est meus iste color» ai vv.17-18 viene letta come risposta alla battuta velenosa di Matteo, che lo aveva chiamato *Rufus* o *Rufinus* e gli aveva attribuito l'abitudine di *cornicari*: «ut moveat cornicula risum furtivis nudata coloribus».³⁰ Matteo di Vendôme infatti aveva dichiarato che altri poeti si erano appropriati della sua poesia per adornare le loro opere, proprio

29 STEFANO PITTALUGA, *Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche*, in ID., *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori editori, p. 101-117.

30 MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria*, III, a cura di Franco Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p.127.

come la cornacchia si faceva bella con le penne del pavone, riprendendo una citazione di Orazio.³¹

I vv. 7-16 sono letti dalla critica come un omaggio a Vitale di Blois: l'*aemulatio* riguarda soltanto i *veteres* e Vitale, se non è compreso fra di loro, è comunque l'*auctor* della *nova comedia*. Come Vitale nel prologo dell'*Aulularia* cita Plauto quale suo modello, ritenendo di averlo migliorato, così Arnolfo ritiene di aver superato Vitale, suo maestro, conferendo perciò prestigio alla propria opera.

Il canto degli uccelli viene paragonato a quello dei poeti (vv.23-30):

Si pater Helyadum pennarum ditat honore
et vult fenicem vivere posse diu,
Psitacus, hoc uno potior, minus invidet illi,
quod canit humanis assimilata modis.
Si labor et studium Grecis prefecit Homerum
nec sibi quem voluit alteritate parem,
huic nostri similis respondet Musa Maronis
arte nec inferior nec ratione minor.³²

Secondo l'interpretazione offerta da Pittaluga, si può creare un parallelismo tra la fenice che rappresenta i *veteres* e il pappagallo (la cui natura è quella di imitare i suoni percepiti) con i poeti *novi* e, di conseguenza, si può associare la fenice con la figura di Omero, ossia Vitale di Blois, e il pappagallo con quella di Virgilio, ossia Arnolfo di Orléans. Come Omero era stato imitato da Virgilio, così Plauto viene imitato da Vitale, a sua volta ripreso da Arnolfo.³³

L'autore della *Lidia*, perciò, guarda a Vitale di Blois come un modello a cui ispirarsi e proprio come lui, afferma il suo debito nei confronti della commedia antica rivendicando con orgoglio l'originalità della *nova comedia*.

Infine, un aspetto al centro della discussione sulla natura delle commedie latine è la compresenza, all'interno del testo, di sezioni narrative e sezioni dialogiche. La critica si divide su due diverse posizioni: chi ritiene, come Edmond Faral, che si trattino di racconti o novelle in versi, e chi, come Gustave Cohen, le considera vere e proprie commedie.

Il termine *comedia* ricorre solamente tre volte nell'intero *corpus*: una nel prologo dell'*Alda* e due in quello dell'*Aulularia*. Nel prologo dell'*Alda*, Guglielmo di Blois dichiara lo stretto legame fra la sua opera e la commedia di Menandro, di cui non cita il titolo per incompatibilità metrica, ma fa intendere al lettore, tramite la perifrasi «mascula virgo» al v. 10,

31 «Ne, si forte suas repetitum venerit olim/ grex avium plumas, moveat cornicula risum/ furtivis nudata coloribus». ORAZIO, *Epistole*, I, vv. 18-20.

32 ARNOLFO DI ORLÉANS, *Lidia*, cit., p. 208.

33 PITTALUGA, *Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche*, cit., p. 111.

il rapporto di dipendenza con la commedia antica; rapporto che viene utilizzato dall'autore come espediente per legittimare e nobilitare l'opera. Egli è orgogliosamente consapevole di aver oltrepassato le funzioni di commediografo mentre la commedia supera i propri confini, mescolando le sue parole con altre, che non le sono abituali («Exeo comedum, fines comedia transit/ nostra suos, miscens non sua verba suis» vv. 23-24). In realtà, sebbene l'autore citi Menandro, il modello a cui guarda è il prologo terenziano dell'*Eunuchus* dove lo scrittore latino si difende dall'accusa di *contaminatio*. Nonostante Guglielmo di Blois non scriva una vera e propria commedia secondo i canoni del teatro classico, sembrerebbe che egli ne avesse una conoscenza maggiore rispetto a quella dei suoi contemporanei.

Per quanto riguarda il prologo dell'*Aulularia*, Vitale sa che molti suoi rivali avrebbero criticato la sua *comedia*, in quanto aveva tentato di elevare lo stile umile a contenuti più alti, parlando del fato e delle stelle («Arguet hoc aliquis, mea quod comedia fatum/ nominet et stellas et canat alta nimis» ai vv.17-18). La colpa però non è sua, ma di Plauto, a cui egli si ispira. Il titolo prende il nome da una pentola e quella che una volta era la commedia di Plauto, ora è di Vitale («Hec mea vel Plauti comedia nomen ab olla / traxit, sed Plauti que fuit illa mea est» ai vv. 23-24). Vitale crede di imitare Plauto, ma si basa sul *Querolus sive Aulularia*, una commedia rifacimento di età tardo-antica che circolava sotto il nome di Plauto.

Entrambi gli autori definiscono le proprie composizioni con l'etichetta di commedia, ma nell'*Alda* le componenti narrative e descrittive hanno la meglio su quelle sceniche e drammatiche, mentre nell'*Aulularia* prevale una struttura dialogica con l'utilizzo di scene drammatiche.

Sono quindi commedie o novelle? Si tratta di testi pensati per possibili rappresentazioni o per la semplice lettura ad alta voce? Rappresentabile è in realtà qualsiasi testo, anche narrativo, ciò che è necessario comprendere sono le reali intenzioni degli autori.

Nel 1924 Edmond Faral in un celebre saggio, indispensabile per lo studio delle commedie latine del XII e XIII secolo, identifica le commedie elegiache come novelle in versi o racconti, appartenenti al genere dei *fabliaux*.³⁴ In risposta alla tesi di Faral, nel 1931 Cohen sostiene invece la volontà degli autori di imitare i grandi commediografi latini e che quindi il loro fine sia quello di produrre delle vere e proprie commedie.³⁵

34 EDMOND FARAL, *Le fabliau latin au moyen âge*, in «Romania», L, 199, 1924.

35 GUSTAVE COHEN, *La "comédie" latine en France au XII siècle*, Parigi, Les Belles Lettres, 1931.

Nel 1952 Gustavo Vinay in «Studi medievali» pubblica un ampio saggio d'interpretazione complessiva delle commedie elegiache.³⁶ Secondo Vinay, nel genere della commedia opera il criterio di “dinamicità” e non quello di “staticità”: essa quindi nel corso del tempo non è rimasta immutata e statica, ma ha subito un processo di cambiamento e di evoluzione. La commedia elegiaca non risponde perciò ai canoni classici delle commedie latine ma è il logico e naturale esito a cui sono giunti gli scrittori che nel XII secolo volevano far rinascere la commedia classica. Perciò, «alcune [commedie] sono *fabliaux*, altre sono altra cosa, altre ancora sono *simpliciter* commedie a cui va mantenuta una posizione a sé nella storia del dramma».³⁷ Per Vinay, solo quattro opere potevano essere considerate vere e proprie commedie, il *Geta*, l'*Aulularia*, il *Pamphilus* e il *Babio* (mentre considera una novella l'*Alda* e dei *fabliaux* latini la *Lidia* e il *Miles gloriosus*). Quello di Vinay fu un tentativo di conciliare le opposte posizioni dei critici, pur consapevole dell'eterogeneità del *corpus*.

Suggestiva, ma opposta alla tesi di Vinay, è la proposta avanzata da Suchomski, il quale analizzando vari trattati di grammatica e di retorica del XII e XIII secolo e esaminando diversi testi medievali di natura comica, ritiene che il nesso *delectatio-utilitas*, probabilmente derivato dal *delectare et prodesse* dell'*Ars poetica* oraziana che, diversamente dalla *Poetica* aristotelica, circolava ampiamente nella scuola altomedievale e nell'uso dei retori dell'età delle commedie elegiache, sia l'elemento fondante delle commedie elegiache.³⁸ Per lo studioso, le commedie elegiache sono un misto di narrazione e dialoghi, frutto di una consapevole creazione da parte di Vitale, il quale le identifica come commedie antiche. Per questo Suchomski le qualifica come commedie in senso stretto.

Per Ferruccio Bertini, Vitale con la stesura del *Geta* e dell'*Aulularia* vuole scrivere due commedie: è infatti difficile da credere che

un uomo della sua cultura, quando nel prologo definiva ripetutamente *comedia* l'*Aulularia*, non sapesse quel che tale vocabolo significava. D'altronde, la prevalente struttura dialogica e alcune scene drammatiche delle due composizioni giustificano l'affermazione che Vitale sarebbe stato certamente in grado di conservare ovunque il dialogo; il poeta ha quindi rinunciato volutamente al dialogo per dare maggiore fluidità alla composizione. Dunque Vitale è la testimonianza vivente del fatto che un poeta del secolo XII, a conoscenza della *Komödienform* e della teoria su di essa volle creare un genere a metà tra dramma e poesia narrativa, che per lui costituiva un equivalente altrettanto valido della commedia.³⁹

36 GUSTAVO VINAY, *La commedia latina del secolo XII*, in «Studi medievali», 18, 1952, pp. 209-271.

37 Ivi, p. 271.

38 JOACHIM SUCHOMSKY, «*Delectatio*» and «*Utilitas*». *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern und München, 1975.

39 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, cit., pp. 46-47.

Le commedie non vengono però rappresentate davanti a un pubblico in un edificio teatrale, ma probabilmente sono lette di fronte a una ristretta cerchia di amici, *clerici* dotti che sono in grado di comprendere le allusioni fatte da Vitale contro i suoi avversari e i numerosi riferimenti alla commedia classica di cui questi testi sono impregnati.

Bertini identifica il *Geta* quale archetipo delle commedie elegiache, a cui le composizioni successive guardano e tentano di emulare; in questo senso, il modello da imitare e superare non sarebbe più la commedia classica, ma l'opera di Vitale. Dalla definizione di commedie elegiache, egli esclude il *De clericis et rustico*, *De tribus sociis*, *De mercatore*, *De lombardo et lumaca*, che per il loro contenuto e la brevità del testo possono essere considerati *fabliaux*; mentre il *De more medicorum*, *De uxore cerdonis*, l'*Asinarius* e il *Rapularius* sono delle novelle in versi.

La compresenza di sezioni narrative e sezioni monologiche e dialogiche è stata analizzata anche in uno studio di Daniela Goldin negli anni '80.⁴⁰ Il dialogo è alla base dello spettacolo teatrale, ma in molte commedie elegiache la sua presenza è scarsa e predominano invece sezioni di tipo narrativo. Secondo la studiosa, l'uso esteso del monologo nella commedia mediolatina allontana l'ipotesi del genere teatrale perché il monologo non ha la carica comunicativa del dialogo che permette invece di coinvolgere gli spettatori e conferire dinamicità alla rappresentazione. Scrive Goldin: «cheché se ne dica ciò che allontana la commedia elegiaca da una funzionalità scenica non sono tanto le parti cosiddette narrative, quanto il frequente uso del discorso diretto a scopo non comunicativo, non coinvolgente».⁴¹

I monologhi sono infatti spesso vere e proprie orazioni e declamazioni che non hanno quasi nessuna funzionalità scenica. Si pensi ad esempio al lungo monologo di Lusca nella *Lidia* (vv. 139-174).

Molto più scenico è invece il “monologo dissimulato”, il soliloquio apparente di un personaggio che parla a un altro, ignaro dello stratagemma, fingendo di non essere a conoscenza della sua presenza. Questi finti monologhi sono di solito interpretati da personaggi di umili condizioni, perlopiù servi e ruffiane, come ad esempio la scena di Geta e di Arcade dietro la porta di casa nel *Geta* (vv. 251-355) o quella della vecchia mezzana e di Galatea nascosta nel *Pamphilus* (vv. 339-354). Il monologo può perciò essere considerato la struttura portante del genere e insieme elemento antiteatrale.

40 DANIELA GOLDIN, *Monologo, dialogo e “disputatio” nella “commedia elegiaca”*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi delle parole*, a cura di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 72-86.

41 Ivi, p. 77.

Per Stefano Pittaluga, si tratta di «testi potenzialmente rappresentabili»,⁴² dato che almeno due di queste commedie sono interamente dialogate, senza alcuna parte narrativa. In questo caso, le indicazioni sceniche sono da ricavare implicitamente nelle battute dei personaggi. Il *Pamphilus* è un'opera dialogata, che racconta la storia del giovane Panfilo, innamorato di Galatea, indecisa se ricambiare o meno il suo amore. Grazie ai consigli di Venere (che derivano dal primo libro dell'*Ars amandi* di Orazio) e all'aiuto dell'avida ruffiana,⁴³ il giovane riesce a possedere la fanciulla. La commedia si conclude con il matrimonio riparatore. Il *factum*, un vero e proprio atto di violenza, viene consumato in una casa; secondo Pittaluga, si tratta di una scena dal forte potenziale teatrale: il pubblico non vede lo stupro commesso da Panfilo, ma può sentire le parole di protesta e poi la resa di Galatea, un po' come se spiasse dal buco della serratura.

Pamphile, tolle manus! Te frustra nempe fatigas!
 Nil valet iste labor! Quod petis esse nequit!
 Pamphile, tolle manus! Male nunc offendis amicum!
 Iamque redibit anus: Pamphile, tolle manus!
 Heu michi! Quam parvas habet omnis femina vires!
 Quam leviter nostras vincis utrasque manus!
 Pamphile! Nostra tuo cur pectore pectora ledis?
 Quod sic me tractas est scelus atque nephas!
 Desine! Clamabo! Quid agis? Male detegor a te!
 Perfida, me miseram, quando redibit anus?
 Surge, precor! Nostras audit vicinia lites!
 Que tibi me credit non bene fecit anus!
 Huius victor eris facti, licet ipsa reluctet,
 sed tamen inter nos rumpitur omnis amor!⁴⁴

La *vox* si sostituisce così al *gestus*, secondo una prospettiva spiccatamente teatrale. Proprio a riguardo dello stretto legame fra le battute dei personaggi e l'azione scenica, fra voce e gesto, Gustavo Vinay scrive:

Noi osserviamo come l'attore abbia voluto scrivere un'opera scenica e si sia proposto, riuscendovi, di farci intravedere, attraverso le sole parole dei dialoganti, la scena e i movimenti dei personaggi, la cui azione è legata a uno sfondo così semplice ed elementare che non si spiegherebbe in alcun modo senza un proposito cosciente.⁴⁵

42 PITTALUGA, *Voce e gesto nel teatro medievale* in ID., *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e umanesimo*, cit., p. 82.

43 Carattere nuovo, a metà fra la sensale di matrimoni e la nutrice, che consiglia i giovani innamorati, avrà molta fortuna, tanto che la critica lo considera archetipo della *Celestina* di Fernando de Rojas.

44 ANONIMO, *Pamphilus*, a cura di Stefano Pittaluga, vv. 681-696 in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit.

45 VINAY, *La commedia latina del secolo XII*, cit., p. 271.

Dunque, sebbene la natura delle opere sia mutevole e labile, gli autori sono mossi da un'intenzionalità scenica, che non sempre è coerente e che al lettore moderno può sfuggire, in quanto non palese ma nascosta tra le righe del testo.

Per Pittaluga, Vitale e gli altri autori sono letterati colti e raffinati, in grado di scrivere un'opera esclusivamente dialogata se vogliono. La loro scelta di unire le sezioni narrative a quelle dialogiche è quindi consapevole e intenzionale. Infatti, gli autori della Valle della Loira, riconoscendosi orgogliosamente *comici novi*, recuperano dalle *Satire* e dalle *Epistole* di Orazio la polemica contro i *veteres poetae* (il prologo della *Lidia* ne è un chiaro esempio), inserendo le loro commedie all'interno del genere satirico; da qui l'alternanza di narrazione e dialogo, come spesso accade anche nelle *Satire* oraziane.⁴⁶

Secondo Armando Bisanti, anche nel *Babio* è possibile individuare alcuni indicatori scenici, come nella scena iniziale.⁴⁷ La commedia si apre con il lamento di Babione che si strugge d'amore per Viola, la sua figliastra. La paura che si possa scoprire il suo segreto è tale da credere di sentire la voce di un uomo che si sta avvicinando:

Sed quis hic est? Sonuit vox sua, cerno virum.
Profuit hic tacuisse michi, tenuisse loquelam.
Profuit, ut didici, tendere colla grui .
Sed quid adest? Fallor. Fallit dolor ipse dolentes.
Accedam propius. Est canis! Ecce latrat!⁴⁸

Il v. 10 («Sed quis hic est? Sonuit vox sua, cerno virum») si può intendere come una “didascalia interna”, che inserisce l'opera in una dimensione rappresentativa. In realtà, non c'è nessun uomo, ma è solo il frutto della paura di Babione di essere scoperto. Del resto, fin dal nome, si capisce che il protagonista è goffo, pauroso e non molto astuto.

Significativo è poi il dialogo fra Geta e Arcade nel *Geta* di Vitale di Blois. Ritornato a casa, Geta non riesce ad aprire la porta perché Arcade gli impedisce l'accesso da dentro. Egli ha assunto l'aspetto e la voce del servo («Archas adest foribus, Getam mentitur eratque/ persimilis Gete corpore, voce magis» vv. 251-252). Geta per tutta la scena non vede mai il suo sosia, ma ode la sua voce da dietro la porta. Egli, sentendo una voce identica alla sua, teme di aver perduto la propria identità, poiché chi può essere lì dentro, che parla con la voce di Geta, se non Geta stesso? («Qui loquitur mecum voce est et nomine Geta/ Voce loqui Gete quis nisi

46 PITTALUGA, *Narrativa e oralità nella commedia mediolatina (e il fantasma di Apuleio)* in ID., *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, cit., p. 82.

47 ARMANDO BISANTI, *Voce, gesto, didascalia. Effetti di scena nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, in “*Comicum choragium*”. *Effetti di scena nella commedia antica*, a cura di Maurizio Massimo Bianco, Gianna Petrone, Palermo, Flaccovio, 2010, p.157.

48 ANONIMO, *Babio*, a cura di Andrea Dessì Fulgheri in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, cit., p. 244.

Geta potest?» vv.257-258). Durante la scena, in cui l'autore gioca a farsi beffe dei sostenitori della cultura sofistica attraverso i cavillosi ragionamenti del servo, il termine *vox* ricorre per ben undici volte durante la scena: Vitale probabilmente vuole sottolineare l'importanza della *vox* come elemento costitutivo della *recitatio*.

Nella stessa scena, è presente anche una macro "didascalia interna" che consiste nella *descriptio* di Geta fatta da Arcade.

Solus ego Geta. Nunc accipe quis color et que
forma michi, quo sint singula facta modo:
totus inaudita fedaque nigredine dampnor
atque color membris omnibus unus inest.
Sum velut Ethiopes aut quales India nutrit,
eterna scabie leditur atra cutis.
Hirsutum caput est et cinctum crine caprino,
frons brevis et naris longa, rubent oculi;
Menta genasque tegit et obumbrat silva pilorum
collaque longa michi sunt homerique breves.
Sic tumeo ventre quod dicor ydropicus esse
et stomachus parvum nescit habere modum
zonaque nulla potest hunc castigare tumorem
cum pane absortis dum tumet alvus aquis:
deest spatium lateri, deest renibus. Hispida crura
sunt michi que scabies ut sua regna tenet.
Sed michi dum crebro singultu colligit iram,
ad curvum muto tenditur usque genu.
Tibia curta michi sed grossa pedesque recurvi
ut pedibus solea nulla sit apta meis.
Cuique sat est me nosse semel Getamque videntes
fastiditi abeunt nec repetisse iuvat.⁴⁹

Geta ha la pelle nera come quella di un etiope, sfigurata dalla scabbia; la fronte bassa, il naso lungo, gli occhi rossi, una selva di peli sul mento e sulle guance. La descrizione si conclude con un commento sulle spropositate dimensioni del suo membro. Secondo Bisanti, la scena della *descriptio*, che si inserisce perfettamente nel contesto della comicità satirica e oscena tipico della commedia elegiaca, con la degradazione del servo, può essere letta come un espediente scenico per una possibile rappresentazione. L'attore che interpreta Geta probabilmente deve truccarsi secondo tali indicazioni o forse, gli spettatori devono immaginare che egli sia truccato in questo modo.⁵⁰

Numerosi ed evidenti sono poi i punti di contatto fra i *fabliaux* francesi e le commedie, come per esempio, le finalità satirico-parodiche, l'alternanza dialogo-narrazione, le metafore oscene, la libertà di linguaggio e il tema del triangolo marito-moglie-amante. Secondo

49 VITALE DI BLOIS, *Geta*, a cura di Ferruccio Bertini, vv. 331-352 in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, cit.

50 BISANTI, *Voce, gesto, didascalia. Effetti di scena nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, cit., p.158.

Pittaluga, queste analogie non sarebbero la conseguenza di un rapporto di dipendenza diretto fra i due generi, come invece ritiene Faral, quanto piuttosto temi narrativi comici della tradizione orale e folkloristica che sono confluiti autonomamente nelle commedie elegiache e nei *fabliaux*. In questa prospettiva,

le sezioni narrative delle commedie [...] potrebbero rappresentare una soluzione mediata fra l'antico modello teatrale (Terenzio, o anche lo pseudo Plauto del *Querolus*) che prevedeva il dialogo interrotto e il più recente modello narrativo noto per tradizione orale (o eventualmente già fissato letterariamente sotto forma di *exemplum* o di tema novellistico o romanzesco).⁵¹

Si tratta di esperimenti raffinati ed eruditi, che giocano attraverso i valori bassi a prendere in giro quelli alti e riflettono l'evoluzione delle teorie antiche dei generi letterari che avevano preso il via almeno con il *De doctrina christiana* di Agostino alla fine del IV secolo.

Per quanto riguarda i possibili modelli romanzeschi a cui guardano gli autori del XII secolo, sono da escludere i grandi romanzieri latini come Petronio e Apuleio, riscoperti solamente nei secoli successivi. Vitale e gli altri autori conoscono i romanzi odeporici tardoantichi, un genere in cui si mescolano poesia, agiografia e romanzo (come il *Libellus de Costantino Magno*, le *Omeliae* o il romanzo di *Barlaam e Giosafat*). È però difficile che siano fonte di argomenti comici, in quanto percepiti come composizioni agiografico-aretologiche. È anche improbabile che dai romanzi di carattere biografico o erotico-avventuroso, come la *Vita di Apollonio di Tiana* o il romanzo di *Alessandro*, gli scrittori potessero ricavare materiale comico per le loro commedie.

Nelle prime battute del *Milo*, il suo autore dichiara di rifarsi a una storia greca, che si può identificare con buona probabilità al *Syntipas* di Michele Andreopoulos del IX secolo, redazione bizantina delle *Storie di Sindbad*, di origine indiana. Interessante notare come l'episodio dei sandali dimenticati sotto il letto dell'amante trovi un parallelo con un passo delle *Metamorfosi* di Apuleio (IX 20-21). Ciò non significa una dipendenza dallo scrittore latino, impossibile come spiegato in precedenza, ma potrebbe rimandare invece a un motivo diffuso nella tradizione orale.

Anche l'*Asinarius* sembrerebbe richiamarsi alla favola di Amore e Psiche delle *Metamorfosi*. In realtà la storia, quella di un principe con le sembianze di un asino, innamorato di una principessa, compare anche in un racconto indiano della raccolta del *Vikramacarita*; anche in questo caso, il motivo narrativo sarebbe giunto in Europa per tradizione orale per poi entrare a far parte del patrimonio favolistico popolare.

51 PITTALUGA, *Narrativa e oralità nella commedia mediolatina (e il fantasma di Apuleio)*, cit., p.89.

1.3 Il teatro umanistico

All'esperienza della commedia elegiaca è riconosciuto un ruolo significativo nella genesi della commedia umanistica, non soltanto perché da essa vengono ripresi il concetto di teatro, l'organizzazione dello spazio e della struttura scenica, ma anche perché delinea una serie di temi e caratteri che si tramandano nel corso del tempo. Motivi ricorrenti sono per esempio quello della beffa giocata al marito, del contadino vittima della propria stoltezza o della donna infelice per la propria sorte coniugale.

Questo rapporto di dipendenza è spesso mediato dal *Decameron* di Boccaccio, vasto repertorio di temi comici da cui attingono gli autori delle successive esperienze letterarie. Dall'opera boccacciana vengono ripresi non solo motivi e caratteri, ma anche il gusto degli autori a rappresentare episodi di vita quotidiana e a descrivere i problemi della società contemporanea. Non a caso, due secoli prima di Boccaccio, Giovanni di Salisbury paragona la vita terrena a «una commedia, in cui ciascuno, dimentico di sé, recita la parte di un altro».⁵² L'idea dell'esistenza come teatro, che si incontra in moltissime opere, dalla *Repubblica* di Platone a *As you like it* di Shakespeare, si adatta perfettamente all'opera di Boccaccio, vera «commedia umana»⁵³ secondo la definizione di Vittore Branca. Nel secolo scorso, alcuni studiosi hanno letto il *Decameron* non soltanto come repertorio teatrale per la commedia cinquecentesca, ma anche come testo teatrale, in quanto si realizza in esso una rottura dei rigidi schemi fra generi e stili.⁵⁴ In effetti, la contaminazione fra genere comico e quello novellistico permette all'autore una maggior libertà d'azione sia sul piano narrativo che su quello scenico.

Boccaccio è consapevole del notevole potenziale scenico che possiedono le commedie elegiache e alcune delle sue novelle traggono spunto da esse. Nello *Zibaldone Laurenziano XXXIII* 31, l'autore del *Decameron* ricopia, oltre ad alcune opere classiche, anche tre commedie elegiache: il *Geta* di Vitale di Blois, l'*Alda* di Guglielmo di Blois e la *Lidia* di Arnolfo di Orléans.

52 GIOVANNI DI SALISBURY, *Polycraticus*, vol. III, 8 in PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, cit., p.128.

53 VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956.

54 NINO BORSELLINO, "Decameron" come teatro, in ID., *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatro dal "Decameron" al "Candelaio"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 11-50.

Il caso più evidente è la famosa novella “del pero” (*Decameron* VII, 9), che riprende quasi alla lettera la commedia di Arnolfo di Orléans.⁵⁵ Dal *Geta* l'autore toscano recupera diversi riferimenti utilizzati sia nelle novelle del *Decameron* (VIII,3, III,3 e IX,6), sia nelle opere minori. Ad esempio, nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, si instaura un famoso parallelismo con la scena del *Geta* in cui Alcmena si prepara per rendersi ancor più bella alla notizia dell'arrivo dello sposo.⁵⁶ Infatti, verso la fine del VII capitolo dell'*Elegia*, si legge:

Ma poi che venne il giorno stato detto alla mia balia che egli dovea venire, il quale essa più volte m'avea predetto, non altrimenti che Almene alla fama del suo venturo Anfitrione m'adornai, e con maestrissima mano niuna parte in me lasciai senza bellezza nell'essere suo.⁵⁷

Il fatto che Boccaccio si rifaccia alla commedia di Vitale e non all'*Amphitruo* di Plauto è dimostrato dalla glossa scritta dall'autore per commentare il passo:

[Almena] fu moglie di Anfitrione il quale essendo andato a studio e dovendo tornare, essa per meglio piacere al suo marito si adornò nobilissimamente; e così fece Fiammetta quando le fu detto che il suo Panfilo tornava.⁵⁸

Infatti, il riferimento allo studio (ossia ad Atene, che a sua volta corrisponde a Parigi) in cui si trova Anfitrione è una novità introdotta da Vitale, estranea alla commedia plautina.

Nel *Teseida*, Penteo, quando giunge presso la città di Tebe e pronuncia un addolorato *planctus*, celebrando le dimore degli eroi più illustri della città, si chiede: «E quelle dove son d'Almena, / che doppia notte volle a farsi piena?», in riferimento alla notte d'amore di Alcmena con Giove, raccontata nella commedia di Vitale.⁵⁹

55 «Lidia moglie di Nicostrato ama Pirro, il quale, acciò che credere il possa, le chiede tre cose, le quali ella gli fa tutte; e oltre questo in presenza di Nicostrato si sollazza con lui, e a Nicostrato fa credere che non sia vero quello che ha veduto». GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 846-860.

56 «Nuntiat Almene variis rumoribus acta / fama viri reditum Famaque iuvit eam. / Ad reditum domini domus exultare iubetur: / Atria vestit ebur, purpura lata thoros, / arridet thalamus positoque refulgurat auro; / absenti assurgunt Amphitritonis opes. / Gaudia testatur domine nitor atque superba / significat domui veste redire virum. / Arte iacent crines, auro quoque dextra superbit / pingit et hec vultus, vivat ut arte decor. / Sic alias vincit, sic a se vincitur ipsa; / fit nova plusque decens, plus placet ergo Iovi.» VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., vv. 39-50.

57 BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Vincenzo Pernicone, Bari, Laterza, 1939, p. 216.

58 Ivi, p. 208

59 BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1992, p. 115.

Boccaccio scrive una lunga glossa in riferimento ai due versi, in cui motiva il bisogno di Giove di una “doppia notte” per rendere madre Alcmena e che, nel complesso, è una sorta di sintesi del *Geta* di Vitale: «Almena fu la moglie d'Anfitrione, il quale essendo andato allo studio e menato seco uno suo fante, che avea nome Geta, Iove s'innamorò d'Almena, e mandò Mercurio in terra, e fecegli mettere una voce per la contrada d'Anfitrione, che Anfitrione tornava; la quale cosa udendo Almene, lieta della tornata del marito, si rifece ancora più bella che non era, e seollecitamente l'aspettava; per che una mattina presso al dì, essendo Anfitrione giunto ad un porto presso a Tebe, Giove, presa la forma d'Anfitrione e a Mercurio fatta pigliare quella di Geta, se ne andarono alla casa d'Almena; la quale, credendo che quegli fosse veramente il marito, lietamente il ricevette, e insieme se ne andarono al letto. E Giove, a ciò che avesse più spazio di stare con Almene, fece ritornare la notte indietro, tanto che ella fu, da quella ora che egli entrò ad Almene, così grande, come se intrato vi fosse la sera; per che appare

In un altro passo, sebbene meno significativo, viene menzionato il nome di Geta, in riferimento al servo della commedia («Eravi ancor quando divenne Geta / per far del padre la volontà cheta»)⁶⁰

Infine, nell'*Amorosa Visione*, Boccaccio inserisce l'intera trama del *Geta*:

Vedeasi appresso quivi la biltate,
in una storia che venia, d'Almena
piena di grazia e di tutta onestate
in suoi sembianti gioconda e serena;
a cui Giove, in forma del marito
che dallo studio tornava d'Atena,
tutto il suo disio avea compito.
Vedevasi Geta doloroso
perch'un altro n'avea 'n casa sentito.
Appresso v'era Birria nighittoso
caricato di libri; al picciol passo
parea venisse tutto dispettoso,
senza alcun ben, dicendo: "Oimè lasso,
quando sarà ch'i' posì questo peso
che sì m'affolla, ponendolo abbasso?"
Inver lo ciel ne già, poi ch'ebbe preso
Giove il diletto che di lei li piacque,
pregna lasciandola, al salire inteso:
di cui appresso il forte Ercule nacque.⁶¹

Nella seconda redazione dell'*Amorosa visione* operata da Boccaccio, i personaggi principali non sono più Giove, Alcmena e Anfitrione, ma i due servi, Geta e Birria, in quanto l'interesse dell'autore in età matura si sposta verso i due caratteri più innovativi della commedia.⁶²

Per quanto riguarda l'*Alda*, come si vedrà nel capitolo III, è possibile instaurare un parallelismo con la novella III,10 del *Decameron*, in particolare nella scena della seduzione della fanciulla: come Pirro insegna all'ingenua Alda a morire per poi rivivere, così Rustico mostra ad Alibech come si fa a «rimettere il diavolo in inferno».⁶³

che furono due notti, come che una sola paresse. In questa notte così raddoppiata, ingravidò Almena di Giove, e poi dopo nove mesi partorì Ercule; e questo vuole dire l'autore "che doppia notte etc." Anfitrione tornò poi quando fu fatto di, essendosi Giove partito e senza avvedersi alcuno dello inganno di Giove». Ivi, pp. 115-116.

60 Ivi, p. 188.

61 ID., *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 2000, p. 52.

62 «Il Boccaccio, per primo riducendo la redazione latina [...] alle linee essenziali e accentuandone il carattere caricaturale, ne introduce nella nostra letteratura i tipi popolarmente sornioni da cui poi muterà certe sue note e atteggiamenti perfino Margutte. I due servi sono già fermati negli atteggiamenti fantastici che poi amerà la tradizione popolare: se il dotto Geta è giustamente sorpreso e sconvolto, riesce però a scaricare il suo pesante fardello su Birria "nighittoso". Il Boccaccio letterato sottolinea, fin da questi versi, la superiorità che dal poemetto popolare verrà attribuita chiaramente al servo più istruito». Ivi, p. 654.

63 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 432.

La conoscenza del *Pamphilus* da parte del Boccaccio è testimoniata dall'epistola XVIII a Jacopo Pizzinga del 1371 in cui l'autore ne dà un giudizio piuttosto severo,⁶⁴ ma anche da un verso dell'*Amorosa Visione* («Terenzio dopo lui aveva sito/ non men crucciato, e Panfilo e Pindaro, / ciascun per sé sopra 'l prato fiorito»)⁶⁵ e dall'imitazione di molti passi della commedia latina a livello contenutistico e strutturale nell'*Elegia di madonna Fiammetta*.

Attraverso la mediazione boccacciana, la commedia umanistica riprende inoltre diversi caratteri della commedia latina del XII e XIII secolo, che sono assenti o si distinguono dalla commedia classica, come la “malmaritata” presente nel *Miles gloriosus* e poi nella *Cauteriaria*, il servo che imbroglia il padrone per profitto personale, come per esempio nel *Babio* e poi nel *Paulus* e la ruffiana, molto diversa dalla figura della *Lena*, nel *Pamphilus* e nella *Poliscena*.

Come si vedrà nel quarto capitolo, più complesso e delicato invece il rapporto tra il *De cavichiolo* e la novella di Pietro di Vinciolo di Boccaccio (*Decameron* V,10). Il *De cavichiolo* è un breve dialogo che racconta le lamentele di una moglie per il marito omosessuale. Per Manlio Pastore Stocchi, si tratterebbe di una commedia elegiaca, che Boccaccio conosce e da cui attinge per la stesura della sua novella;⁶⁶ in realtà, è più probabile che sia stato l'autore del *De cavichiolo* a riprendere la novella di Boccaccio e non sarebbe, quindi, una commedia elegiaca del XII o XIII secolo, ma una composizione più tarda da collocarsi attorno al XV secolo.⁶⁷ L'opera, composta in distici elegiaci, sembra voler recuperare la tradizione delle commedie elegiache, ma si avvicina anche alla commedia umanistica e, più precisamente, alle farse pavesi, per il tema dell'omosessualità. Si può quindi considerare il *De cavichiolo* tramite tra l'esperienza del teatro medievale, ormai esauritosi, e il nuovo teatro umanistico.

È possibile individuare un ulteriore legame tra commedia elegiaca e commedia umanistica: nel prologo di *De Paolino et Polla*, Riccardo da Venosa abbandona le polemiche letterarie delle commedie latine del XII secolo di area francese e pone l'attenzione su caratteri di natura morale ed educativa; così, la commedia del *Paulus* di Pier Paolo Vergerio del 1430, è fondata sull'ammonimento morale e il valore formativo degli *studia humanitatis*.

64 «Fuit enim illi continue spiritus aliquis, tremulus tamen et semivivus potius quam virtute aliqua validus, ut in Catone, Prospero, Pamphilo et Arrighetto florentino presbitero, terminus quorum sunt opuscula parva nec ullam antiquitatis dulcedinem sapientia [...]; Pro Pamphylo autem accipi potest quem maluerimus ex Neapolitanis civitatem suam integre diligentem, cum “pamphylus” grece, latine “totus” dicatur “amor”». BOCCACCIO, *Opere latine minori*, a cura di Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1928, p. 194.

65 ID., *Amorosa visione*, cit., p. 19.

66 MANLIO PASTORE STOCCHI, *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (Decameron V, 10)*, in «Studi sul Boccaccio», 1, 1963, pp. 349-362.

67 ISABELLA GUALANDRI, GIOVANNI ORLANDI, *Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del «De Cavichiolo»*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, vol. V, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 335-356.

Protagonista è Paolo, uno studente dell'università di Bologna (in cui lo stesso autore insegnava logica), che sogna di finire gli studi, intraprendere una proficua carriera da giurista e sposare una ragazza di ottima famiglia; svogliato e pigro, decide di abbandonare la vita oziosa, ma il servo Erote lo persuade a vendere i libri e a dedicarsi a una vita dissoluta e lussuosa, procurandogli i favori della cortigiana Ursula. Antonio Stäuble identifica questa commedia come un esercizio letterario giovanile di un umanista che si vuole distrarre dagli studi, inserendola nel genere della commedia di costume e di ambiente goliardico.⁶⁸ Non deve meravigliare che siano numerosi gli studenti che animano i drammi umanistici: come le commedie elegiache si sono sviluppate nelle *scholae* francesi, due secoli più tardi, quelle umanistiche fioriscono all'interno dell'ambiente universitario e spesso raccontano le vicende di coloro che studiano e operano in questa realtà.

Il teatro umanistico ha inizio con le figure di Francesco Petrarca e Albertino Mussato. Della commedia di Petrarca, *Philologia*, è giunto solo un frammento che l'autore cita in una lettera a Giovanni Colonna⁶⁹ mentre Albertino Mussato con il suo *Ecerinis* è considerato l'iniziatore della tragedia umanistica. L'opera, scritta tra il 1314 e il 1315, ebbe molto successo e il suo autore venne incoronato a Padova il 3 dicembre 1315 dal Collegio dei giudici. La rinascita della tragedia è connessa all'interesse di Mussato per il Seneca tragico, rimasto sconosciuto per buona parte del Medioevo. Il primo ad analizzare la metrica delle tragedie di Seneca è il maestro di Mussato, Lovato de' Lovati. Nell'*Ecerinis* viene riprodotto lo schema compositivo con il trimetro giambico nei dialoghi e con il metro lirico nelle parti corali e sono ripresi i concetti di fato, fortuna e il rapporto colpa-castigo. In realtà, quella di Mussato non può essere considerata una tragedia secondo il modello classico, ma si inserisce ancora nella tradizione del dramma epico, in quanto l'azione si dilata in un arco di tempo molto lungo; tuttavia, può assumere l'appellativo di tragedia moderna per l'intimo *pathos* drammatico e i numerosi riferimenti storici. La tragedia che racconta la tirannia di Ezzelino da Romano, vuole essere un monito per il popolo di Padova che in quegli anni combatteva contro Cangrande della Scala, signore di Verona.

Dopo l'esperienza di Albertino Mussato, difficilmente si trovano composizioni alla sua altezza nel teatro umanistico. Le tragedie quattrocentesche che sono giunte fino ad oggi sono poche e di scarso valore letterario. Si distinguono tre gruppi: il primo, che imita l'opera di

68 ANTONIO STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1968, p. 12.

69 «Maior pars hominum expectando moritur». Ivi, p. 3.

Mussato per l'utilizzo di protagonisti tratti dalla storia reale (*Caduta di Antonio della Scala*, *De casu Cesenae* di Ludovico de' Romani di Fabriano, *De captivitate ducis Iacobi* di Laudivio de' Nobili); il secondo, che discende dal teatro di Seneca per il soggetto mitologico (*Achilleis* di Antonio Loschi, *Procne* di Gregorio Correr); il terzo gruppo riguarda le tragedie di argomento religioso di fine XV secolo, sebbene siano casi molto limitati che non hanno avuto larga diffusione (*De passione redemptoris Christi* di Bernardino Campagna, *Theandrothanatos* di Gianfrancesco Conti). Molto più vasto e fortunato è invece il repertorio delle commedie umanistiche.

Con la definizione di “commedie umanistiche” si intende un *corpus* eterogeneo di opere le quali si basano sulla ripresa dei modelli classici, in particolare Terenzio e Plauto, ma affondano le radici nella tradizione medievale. Come per le commedie latine del XII e XIII secolo, anche per quelle umanistiche, l'attribuzione del termine “commedia” viene accettata con riserva, dato che questi testi non rispondono ai canoni delle opere drammaturgiche classiche e non tutti sono destinati al teatro, ma con più probabilità a una lettura pubblica.

Come ha fatto notare Stefano Pittaluga, anche l'appellativo “umanistica” può suscitare qualche perplessità: se, da una parte, è evidente una precisa volontà degli umanisti di adattare l'antica commedia latina alle nuove esperienze culturali, dall'altra non si possono trascurare i numerosi neologismi lessicali e sintattici di derivazione volgare.

Umanistiche nello spirito, ma non nei contenuti, nelle strutture e nella lingua, queste commedie sarebbero perciò puri esercizi letterari di giovani umanisti pesantemente condizionati da una cultura di tradizione medievale, e non ancora consapevoli della struttura, dei canoni, della lingua del teatro classico.⁷⁰

È possibile individuare nelle commedie umanistiche alcune caratteristiche comuni. Innanzitutto, i modelli a cui guardano gli umanisti sono i due grandi commediografi latini, Terenzio e Plauto. Terenzio è l'*auctor* per eccellenza, studiato nelle scuole e letto più frequentemente di Plauto, del quale i contemporanei conoscono solamente otto commedie (nel 1429 vengono scoperte le altre dodici da Nicola Cusano). Probabilmente, la superiorità di Terenzio in epoca medievale è dovuta a una maggior limpidezza linguistica, all'eleganza lessicale, a tematiche meno scabrose e più appropriate per dei fanciulli. Nonostante l'aspirazione a far rivivere la commedia classica, sono ancora molti i dubbi sulle caratteristiche di tipo strutturale e tecnico del teatro (dubbi che verranno risolti solo a fine Quattrocento) e, come si è detto, agisce in modo decisivo sul testo la componente medievale: per questo, nella

70 PITTALUGA, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo* in ID., *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, cit., p. 120.

stessa commedia si trovano menzionati un Dio unico e più divinità, personaggi mitologici e cristiani. Per quanto riguarda la metrica, gli umanisti, in particolare quelli della prima metà del Quattrocento, preferiscono utilizzare la prosa al senario giambico o, nel caso del *De Cavichio* e l'*Isis* di Francesco Ariosto, il distico elegiaco. Nel prologo della *Cauteriarum*, Antonio Barzizza si giustifica per l'uso della prosa in quanto non ha l'ardire di imitare il metro di Terenzio e si discolpa da ogni eventuale errore con l'abituale *topos* che sottolinea la rapidità di stesura dell'opera e la mancanza di tempo a causa dei numerosi impegni accademici.

Nelle commedie prodotte negli ultimi anni del XV secolo, come la *Stephanium*, l'*Annularia* e l'*Aetheria*, viene invece usato il senario giambico, segno di una maggior aderenza alla commedia classica. Non soltanto nella struttura, ma anche nei temi e nella lingua, le commedie dell'ultimo Quattrocento si prestano a un'imitazione più fedele dei modelli classici, conseguenza del cambiamento culturale che stava per verificarsi. La *Chrysis*, scritta nel 1444 da Enea Silvio Piccolomini, è un'opera spartiacque tra l'esperienza del primo Quattrocento e quella della seconda metà del secolo. La commedia racconta l'amore di due coppie di giovani, Teobulo e Diofane, Carino e Sedulio, per due prostitute, Criside e Cassina. Diversamente dalle commedie della prima metà del XV secolo, Piccolomini non attinge al mondo goliardico e alla novellistica, ma a Plauto. È la prima composizione di un umanista il cui debito con il commediografo latino è così significativo: dalle otto commedie allora conosciute di Plauto, l'autore recupera la lingua, i personaggi e le situazioni. Nonostante ciò, si è ancora lontani dalla fedele riproduzione del modello classico, a causa dell'utilizzo scorretto del senario plautino.

La scoperta delle altre dodici commedie di Plauto comporta una maggior sensibilità nei confronti dell'autore latino e molti sono gli intellettuali che tentano di riscrivere scene mancanti degli scritti di Plauto: Antonio Codro Urceo completa l'*Aulularia*, Ermolao Barbaro scrive una scena aggiuntiva per l'*Amphitruo*, due anonimi aggiungono il prologo al *Poenulus* e delle scene al *Mercator*; ciò denota non solo un grande interesse filologico-letterario per l'autore latino, ma anche una particolare attenzione per la componente scenico-rappresentativa. Infatti, sono sempre di più le rappresentazioni delle commedie di Plauto e Terenzio in latino o in volgare fatte a corte verso la fine del Quattrocento e questo comporta una necessaria revisione del testo da parte degli umanisti.

Sul piano linguistico, gli umanisti non imitano più Ovidio, ma la lingua della *palliata*; in realtà Alessandro Perosa ha parlato di un carattere «antiumanistico» delle commedie, specialmente quelle goliardiche del primo Quattrocento: «la lingua stessa di queste commedie, pur accogliendo calchi di classici (soprattutto di Terenzio) si fonda, sostanzialmente, sul latino d'uso nelle scuole, ravvivato da imprevisti neologismi e da pittoresche forme

maccheroniche».⁷¹ Per Pittaluga, invece, non bisogna sottovalutare l'azione della componente classica. Nelle farse pavesi, in particolare, gli elementi terenziani risultano preponderanti. Nello *Ianus sacerdos*, l'apporto linguistico derivato da Terenzio è notevole, sebbene i motivi e le vicende si discostino molto dalla commedia classica. Uno studio di Paolo Viti mette in luce i numerosi calchi e riecheggiamenti terenziani presenti nella farsa pavese. Più limitati invece i *loci similes* tratti dalle commedie di Plauto.⁷² Nella *Repetitio Zanini*, gli elementi classici si incontrano con altri d'origine volgare e popolare, anticipatori di forme maccheroniche.⁷³

Dalle commedie classiche viene ripreso il linguaggio più tipicamente comico, come quello della beffa e della finzione (*simulare, ludere, dolus, fallacia...*) o dell'interazione (*hercle, mecastor, hem...*). Interessante è anche la ripresa di appellativi riguardanti i caratteri fisici e morali: «la fanciulla prosperosa è *succi plena*; il contadino rozzo e il misantropo sono *agrestes* e *truculenti*; i vecchi *vinolenti, decrepiti*, vecchie mummie».⁷⁴

Se da Terenzio derivano gli aspetti linguistici, da Plauto sono recuperati il tono della beffa e certi espedienti teatrali. La beffa si ritrova spesso nelle scene che si concludono a botte e pugni, tipiche della commedia di Plauto (ma presente anche in Terenzio), come nello *Ianus sacerdos*, quando il prete Giano viene svergognato e picchiato dagli amici di Savucio.

Per quanto riguarda gli espedienti teatrali, nelle commedie umanistiche attraverso le battute dei personaggi vengono indicati i loro movimenti di entrata e di uscita con un'attenzione tale che possono essere considerate delle vere e proprie note di regia.

Nel prologo delle commedie plautine, si informava lo spettatore riguardo la vicenda che avrebbe assistito, così che chi guardava fosse già a conoscenza delle beffe che si giocavano alla povera vittima e all'esito felice della storia. Lo stesso avviene nelle commedie umanistiche: l'*argumentum* della *Philogenia* preannuncia agli spettatori le disavventure della fanciulla, che scappa di casa per amore di Epifebo e viene data in sposa a Gobio, contadino ingenuo, per salvare la sua reputazione e poter incontrare il suo amante. La comicità scatta nell'attimo prima del compimento dell'azione perché lo spettatore (o lettore in alcuni casi) sa già quanto sta per succedere.

La maggior parte delle commedie umanistiche è dotata di prologo: come detto in precedenza, il prologo della prima commedia umanistica, il *Paulus*, rivela il motivo fondante

71 ALESSANDRO PEROSA, *Teatro umanistico*, Milano, Nuova accademia, 1965, p.28.

72 PAOLO VITI, *Sulle fonti dello «Ianus sacerdos»* in ID., *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, Firenze, Le lettere, 1999, pp. 55-69.

73 *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, a cura di Paolo Viti, Padova, Antenore, 1982, p. 104.

74 PITTALUGA, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, cit., p. 132.

della stesura dell'opera, quello di «correggere con metodo antico costumi moderni».⁷⁵ Il modello antico si basa sugli *studia humanitatis*, i soli studi in grado di formare integralmente l'individuo attraverso la conoscenza dei grandi classici. Anche il prologo della *Poliscena* di Leonardo della Serrata ha finalità pedagogico-moralistiche: l'autore vuole correggere i costumi dei ragazzi ed esortare i padri a una maggior severità nei confronti dei figli.

Con la scoperta delle dodici commedie di Plauto nella seconda metà del XIV secolo, gli umanisti iniziano a imitare il modello plautino, con prologhi di tipo informativo o misto (programmatico e informativo allo stesso tempo), come la *Stephanium* di Giovanni Armonio Marso. In alcune commedie invece il prologo è assente, come la *Fraudiphila* di Antonio Cornazzano e la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini.

Gli umanisti attingono dal repertorio classico anche per gli intrecci e i motivi delle loro commedie: l'*Epirota* di Tommaso Medio racconta l'amore di Antifile per Clitipho, la quale è priva di dote e non può perciò sposarsi. Il lieto fine è dato dall'arrivo di un ricco zio della ragazza, che la riconosce come sua nipote da tempo perduta e permette il matrimonio fra i due giovani. La storia, comune ad altre commedie del Quattrocento, come la *Stephanium* e la *Dolotechne*, è squisitamente classica: il motivo si trova in Terenzio con l'*Andria*, l'*Eunuchus* e il *Phormio* e in Plauto con la *Casina*, l'*Epidicus* e il *Poenulus*.

Le trame delle commedie quattrocentesche, tuttavia, rivelano anche una componente «antiumanistica» data dalla cultura medievale: numerosi sono i temi affini alle tradizioni orali (particolarmente vivi in ambito universitario), alle commedie elegiache e alla novellistica, primo fra tutti il *Decameron* di Boccaccio, dalla cui imitazione nasce una produzione letteraria molto proficua nei secoli successivi. Secondo Stäuble, le commedie umanistiche possono essere considerate un tentativo di riprendere in forma teatrale i temi della novellistica decameroniana, alcuni dei quali hanno un carattere drammatico nascosto e sono perciò adatti a questo scopo.⁷⁶ Dalle novelle boccacciane gli umanisti riprendono la visione realistica della vita, l'aderenza alla realtà e alla quotidianità, la rappresentazione della società contemporanea, l'amore come pulsione naturale e spontaneo e il tema della beffa, che esalta l'intelligenza del singolo a danno del più stolto.

Le commedie umanistiche ci offrono una testimonianza della vita e dell'ambiente dell'epoca: lo sfondo entro cui si stagliano le vicende narrate è spesso quello delle città (nelle commedie in cui l'elemento classico è preponderante le città sono quelle antiche, come

⁷⁵ PEROSA, *Teatro umanistico*, cit., p. 63.

⁷⁶ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 162.

Siracusa, Atene, Roma). In alcune commedie sono citati anche specifici luoghi della città contemporanee, come nel *Paulus* di Vergerio, in cui viene menzionata la Porta Ravegnana di Bologna o come nelle commedie di Frulovisi che sono ambientate a Venezia e nominano alcune istituzioni politiche della repubblica, città e regioni vicine.

Le trame traggono ispirazione anche da fatti realmente accaduti, come dichiara Antonio Barzizza nel prologo della *Cauteriararia* («nam vix dimidium fore mensem, quod huiusce rei fama divulgata est, vos testes mihi optimi semper eritis»)⁷⁷ o anche dalla vita degli stessi autori, come l'*Amiranda* che racconta la vicenda sentimentale del Carrara con una fanciulla il cui nome compare anche in altre opere dello scrittore.

Non solo la vita quotidiana, ma anche la Storia entra nelle commedie: nella *comedia sine titulo* di Girolamo Morlini, Protesilao e Oreste si contendono l'amore di Leucasia. In realtà, la commedia è un'allegoria della vittoria di Ferdinando il Cattolico su Luigi XII di Francia, con la conseguente liberazione di Napoli (Leucasia) dai francesi. Nel *Chrysis*, Piccolomini fa riferimento allo scisma della Chiesa, alle discordie intorno al potere imperiale e alla battaglia di San Giacomo sulla Birsna nel 1444.

Nella maggior parte delle commedie, è l'amore il fulcro della narrazione. Non è l'amore cantato da Dante e Petrarca ma è un amore legato alla sfera della carnalità, distante dai principi del Dolce Stil Novo e molto più simile a quello terreno delle commedie latine del XII secolo. Il piacere è inteso da un punto di vista osceno e crudo, è appagamento dei sensi e non affinità intellettuale. Non vengono descritti unicamente rapporti eterosessuali, ma anche quelli omosessuali. Diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, l'omosessualità non viene condannata dagli autori, ma è considerata come un fatto naturale, legato alle tante varianti della vita. Il motivo dell'omosessualità all'interno delle commedie umanistiche non ha finalità pedagogiche, ossia non vuole condannare la decadenza dei costumi e impartire una lezione agli spettatori, bensì ha finalità comiche: è lo spunto per inserire il motivo della beffa e farsi gioco di religiosi ipocriti o mariti interessati più ai fanciulli che alle mogli. Così il tono diventa beffardo e osceno, la moralità si abbassa e l'ilarità è assicurata. In particolare, gli autori di queste commedie insistono sulla descrizione degli organi sessuali, come nello *Janus sacerdos* («ea de re itaque tibi meatus angusti sunt quo sperma fluat: quare dumtaxat te pruritibus venereis sentire existimo»),⁷⁸ «Is me medium complectitur, mentulam contractat mihi, foraminique

⁷⁷ Teatro goliardico dell'*Umanesimo*, cit., p. 448.

⁷⁸ Due commedie umanistiche pavesi: *Ianus sacerdos*. *Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., p. 51.

digitulum infixit»⁷⁹, «Non tot edepol naves pontum secant, qupt podex tuus inguina absorpsit»⁸⁰), nel *De Cavichio* («Pennes quibus est bellissimus, ingens, / intonseque gene purpureusve color»),⁸¹ nel *De falso hypocrita* («Interea preputiali contracta pelle caput nudat.[...] Rogo exhibeat invicem suum genitale michi. Imminet statim ramis haud secus avis, accusans naturam quod sibi tam breve munusculum impartita siet»).⁸²

Le figure femminili abbandonano le vesti della donna angelo per diventare donne sempre più reali e terrene, meno disincantate e isolate nel loro mondo. Nel teatro romano le uniche donne ad avere un ruolo nello sviluppo drammaturgico sono cortigiane, ancelle e mezzane. Le fanciulle e le donne sposate sono prive di approfondimento psicologico o di una personalità propria; le ragazze spesso vengono solo nominate e non compaiono nella scena, simili a dei burattini nelle mani di padri avari ed egoisti. Le matrone invece godono di un prestigio tale che i commediografi non osano inserirle in situazioni, come l'adulterio, che potrebbero danneggiare la loro rispettabilità e reputazione: infatti, le storie d'amore illegittimo sono tipiche delle composizioni medievali e non di quelle classiche. Non tutte le commedie umanistiche rimangono fedeli al modello classico e, influenzate dalla cultura medievale e dalle novelle boccacciane, le donne diventano protagoniste delle vicende narrate. Si possono infatti incontrare personaggi femminili consapevoli di sé e con una volontà propria, i cui pensieri e azioni influiscono sul corso degli eventi.

Una tipologia di figura femminile è quella della "malmaritata", che in lunghi monologhi espone la situazione d'infelicità che si trova ad affrontare a causa di un matrimonio imposto dai genitori per denaro o da un marito, troppo vecchio e indifferente che non può soddisfare i suoi desideri. Il tema ha origine medievale e lo si può incontrare in tutti i generi, dal teatro alla lirica, dalla tradizione popolare al *Decameron* (in particolare, nella VII giornata dedicata alle beffe delle mogli ai danni dei mariti), fino alla *Mandragola* di Machiavelli. Il monologo della malmaritata è una sorta di giustificazione all'imminente adulterio: la donna, spiegata la situazione in cui si trova, non può far altro che arrangiarsi da sé e trovare un amante. Scintilla, protagonista della *Cauteraria*, espone la difficile situazione che è costretta a vivere:

Nullam profecto mulierem hodie miseriorem me vivere arbitror, cum tali sim dotata viro, ut quomodocumque res procedat mihi, se res male semper habeat. Nam si cum viro meo decrepito atque macilento iungar, quod vix semel contigit in anno, tota nocte me conculcat et numquam tamen gelidus humor per arida sua ossa currere potest. Sin autem me numquam attingat, cum in petulanti

79 Ivi, p. 55.

80 *Ibidem*.

81 ANONIMO, *De cavichio*, a cura di Armando Bisanti, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2013, p. 20.

82 ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hypocrita*, a cura di Paolo Rosso, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 156.

iuventute existam, tanto libidinis ardore impellor, ut per totam domum hac atque illac delirando cursitem. Quid igitur faciam? Postquam is mihi non vult neque potest, quod equum esset, facere neque etiam vices eius alium supplere velit, mihi ipsi providebo, ut, quorum nature debitum exequar, habeam.⁸³

Poiché il «decrepito» e «macilento» marito non è in grado di soddisfare le esigenze che una donna ha per natura, Scintilla è costretta a intrattenere una relazione extraconiugale con il prete Auleardo. Il lamento di Scintilla, e quello di tanti altri personaggi femminili delle commedie umanistiche, ricorda quello delle donne protagoniste delle novelle boccacciane. Come nel *Decameron*, anche le commedie quattrocentesche delineano un'immagine di donna che risponde a due antichissimi archetipi, quello della santa e della seduttrice. Misoginia e filoginia vanno di pari passo.

Magna quippe tua ceterorumque virorum tibi similium, qui multi sunt, est dementia, qui circumspectione vestra, ne muliebri quid velint faciant, retinere creditis, et ut mulierum omnium ingenia precipue tibi declarem, hoc scias velim, quod, si castitatem servare constituerint, non illas neque argento neque auro neque ullis denique modis corrumpi posse, sin autem peccare illis cordis existat, facilius esset innumerabiles pulicum legiones ad solem positas, ne se moverent, tueri, quam mulierem volentem peccare, ne id faceret, continere. Quare nemo animo tam demens si, ut, si quid agendum habeat, uxoris causa id facere desinat.⁸⁴

A parlare è sempre Scintilla, ma potrebbe essere Madonna Filippa che, scoperta insieme all'amante dall'anziano marito, riesce, grazie all'arte del saper parlare, a scagionarsi dalle accuse di adulterio di fronte al giudice (*Decameron* VI,7). Ella non viene meno ai suoi doveri coniugali, ma poiché il marito non è in grado di soddisfarla, il suo giovane corpo non può essere sprecato in questo modo. È un'immagine di donna estremamente moderna, in antitesi con la concezione femminile che si trova nello stesso *Decameron* e nelle commedie umanistiche.

La donna diventa soggetto autonomo, che decide da sé il proprio destino. La sua volontà è tale che nessun uomo può credere realmente di avere il totale controllo su di essa.

Molte sono le donne disinibite che vengono descritte dagli umanisti, come Fulvia nella *Calandra*, Marta nel *Candelaio*, Pirra nel *Galatea* o Flora nella *Fraudiphila*, e che richiamano le figure femminili della raccolta boccacciana. La vicenda raccontata da Antonio Cornazzano nella *Fraudiphila* ricorda, oltre alla commedia elegiaca *De Babione* e alla già citata *Cauteriarum*, la novella VII, 7 del *Decameron*; Anichino si innamora per fama di Flora e, per poterla conoscere, entra al servizio del marito di lei, Egano. La donna, che vive un matrimonio infelice, diventa la sua amante e architetta una beffa ai danni del marito. I motivi dell'innamoramento per fama e della beffa sono entrambi presenti nella novella boccacciana.

⁸³ *Teatro goliardico delle origini*, cit., p. 457.

⁸⁴ Ivi, p. 482.

Molto più vicino al modello classico è il personaggio della fanciulla fedele al proprio innamorato, che nelle commedie umanistiche assume una sfumatura aggiuntiva grazie a un maggior approfondimento psicologico operato dagli autori. Nel *Symmachus* si raccontano le disavventure dell'omonimo protagonista, che scappa da Venezia e si rifugia in Oriente; Piste, innamorata di Symmachus, si traveste da uomo e viaggia alla ricerca dell'amato. I due si ricongiungono e si sposano. Il personaggio femminile è probabilmente tra i migliori usciti dalla penna del Frulovisi: la ragazza, fedele al suo amato e oppressa dal volere dei genitori, non aspetta il ritorno del giovane, ma intraprendente e vitale, decide di prendere in mano il suo destino. Piste può essere letta come un'antenata delle eroine rinascimentali, come Jessica del *Mercante di Venezia* o Drusilla della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli.⁸⁵

La *Poliscena*, opera di dubbia attribuzione, rappresenta una storia molto semplice, che ricorda gli eroi della commedia terenziana e il *Pamphilus* dell'omonima commedia elegiaca: Gracco riesce a conquistare la fanciulla amata e a sposarla, nonostante il rifiuto dei genitori di lei, tramite l'aiuto del servo Gurgulio e della mezzana Taratantara. Poliscena, divisa tra l'amore per Gracco e il volere della famiglia, esprime la scarsa libertà delle fanciulle e la condizione di sottomissione al padre.

Sempre dalle commedie latine provengono i personaggi del servo astuto, che aiuta il padrone nelle proprie imprese, come Gurgulio, ma anche servitori che pensano solo al proprio interesse, su modello delle commedie elegiache; genitori avari ed egoisti, figli prodighi e dissipati, cortigiane fredde e crudeli. Accanto ai personaggi classici della *palliata*, si collocano quelli di origine medievale: sono preti ipocriti, mariti beffati, intellettuali pedanti, contadini rozzi raggirati da rispettabili uomini di città.

La satira contro gli uomini di cultura, così distanti dalla vita concreta d'ogni giorno, trova ampio spazio nella commedia *Catinia* di Sicco Polenton del 1419. Alla vita spensierata e dedicata solo al cibo e all'ozio di Bibio e dei suoi amici si contrappone quella condotta dai letterati, dai filosofi e dai teologi, che con i loro libri sembrano per l'oste e gli altri personaggi sprecare i propri giorni. Nella commedia vi è il riferimento diretto allo studio di Padova e all'esistenza condotta da questi eruditi impettiti. Per Bibio non vi è alcuna ragione per cui un uomo dovrebbe passare il tempo a studiare, in quanto non giova a nulla.⁸⁶

⁸⁵ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 55.

⁸⁶ *L'umanesimo di Sicco Polenton: Padova, la Catinia, i Santi, gli Antichi. Atti delle Giornate internazionali di studio: Sicco Rizzi Polenton 1375/76- 1446/47 (Padova, 17-18 maggio 2019)*, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Franco Benucci, Rino Modonutti, Padova, Centro Studi Antoniani, 2020.

Il mondo cittadino, legato ai valori dell'urbanità e della civiltà, contrapposto a quello della campagna è un *topos* ricorrente in tutta la cultura occidentale. Nella tradizione medievale si trova nelle commedie elegiache del *De babione* e del *De Clericis et Rustico*, ma in quest'ultimo la situazione si inverte, perché è il contadino che, compreso l'imbroglio giocato dai due chierici, ha la meglio su di loro. Nella *Philogenia*, l'omonima protagonista viene convinta a scappare da casa da Epifebo e, per proteggere la sua reputazione, viene data in moglie al contadino Gobio. Quest'ultimo impersona la parte del tipo ignorante e babbeo: è definito da Alfio «babillo, inhers, sompniculosus et, ut ita dicam, hominis quodam simulacrum». ⁸⁷ Egli viene infatti convinto da Epifebo a prendere moglie e viene imbrogliato sulla verginità di Filogenia. Una volta sposati, la ragazza avrebbe continuato a vedere il suo amante in città, senza destare i sospetti di nessuno.

Un'altra figura molto frequente nelle commedie quattrocentesche è quella del sacerdote. La satira anticlericale è al centro di una nutrita produzione letteraria tipica della cultura dell'epoca, presente nella lirica, nei *fabliaux*, nelle novelle e nella tradizione popolare. Nelle commedie umanistiche il religioso viene presentato come un personaggio ipocrita in quanto agisce in maniera non conforme al suo ministero, spesso facendosi prendere dalla passione amorosa. Per tutto il corso del Medioevo il fenomeno del concubinato sarà molto diffuso e noto ai contemporanei. Il *Decameron* è ricco di preti libertini che intrattengono relazioni erotiche, proprio come fa Auleardo nella *Cauteriarina*. L'autore non esprime una condanna per il comportamento del sacerdote, che anzi è l'eroe della vicenda e alla fine trionfa, ottenendo la donna amata. Non è presente una vera e propria condanna neppure nelle farse, che mettono in scena la figura del prete omosessuale. L'omosessualità del prete Giano e di Fra' Zenon è fonte di comicità e non di ammonimento morale. La confessione è il luogo in cui Giano avanza le sue proposte indecenti a Dolosino e sempre durante la confessione il prete Prodigio, nella *Philogenia*, che da molti è paragonato a fra Timoteo della *Mandragola* di Machiavelli, dimostra la sua ipocrisia e corruzione. In accordo con Epifebo, il prete persuade la fanciulla a sposare Gobio, nonostante i dubbi di lei. Figura equivoca e comica, perdona facilmente Filogenia per essere scappata di casa e aver avuto relazioni al di fuori del matrimonio, ma si indispettisce per le sue preferenze culinarie: non bisogna mai eccedere con il cibo e il vino e ai pasti ordinari sono da preferire quelli raffinati, ai piatti grossolani quelli delicati. Anche nell'*Oratoria* di Frulovisi, il frate Leocyon si serve della confessione per sedurre una giovane. La confessione, momento in cui il fedele si libera dai propri peccati di fronte a Dio tramite l'intervento del

⁸⁷ Teatro goliardico dell'*Umanesimo*, cit., p.280.

sacerdote, diventa simbolo nelle commedie umanistiche dell'ipocrisia e della corruzione del clero, che si approfitta dei propri poteri per raggiungere un tornaconto personale.

La tematica gastronomica si lega da una parte alla conquista della dignità sociale e all'affermazione della classe sociale a cui si appartiene, dall'altra al motivo del banchetto,⁸⁸ come momento di festa e di conclusione delle commedie. Il riferimento costante al cibo, soprattutto al buon cibo, è simbolo di agiatezza e benessere. Nel *Catinia*, l'invito oraziano a cogliere l'attimo e a godersi le gioie della vita è strettamente connesso ai piaceri della tavola: «Bibamus, o socii, comedamus, gaudeamus!» esorta Lanio ai suoi compari alla fine di ogni scena. L'opera, ambientata nell'osteria di Anguillara, professa una vita dedicata al cibo e al vino che si contrappone al mondo della cultura e degli intellettuali.

Nel *Chrysis* di Piccolomini, la scena VII è dedicata al banchetto che il cuoco Antrace ha preparato per i suoi ospiti, i due chierici Diofane e Teobolo. Le pietanze vengono descritte con lessico plautino e terenziano e viene citata indirettamente la novella di Chichibio (*Decameron* VI, 4): Antrace che vuole mangiare una zampa di gru, dichiarando che le gru possiedono una sola zampa, richiama subito alla mente dello spettatore il cuoco boccacciano. Il momento del banchetto è quasi una costante nelle commedie per sancire il lieto fine della vicenda (*Cauteriararia*, *Janus sacerdos*, *Philogenia*) ed è sempre letto in chiave positiva, come momento di festa e gaudio. L'elogio all'arte culinaria innalzata a disciplina universitaria è tema ispiratore della *Repetitio magistri Zanini coqui* di Ugolino Pisani, che opera una sferzante parodia della cultura accademica, proclamando dottore un cuoco sporco e incapace. La quotidianità del vivere viene esasperata attraverso toni dissacranti e ironici: la figura del cuoco, personaggio teatrale già nelle commedie di origine greca, nella sua cucina sporca di fumo e fuliggine è dotato di un potenziale comico che viene sfruttato per tutto il corso del Medioevo.⁸⁹

Il termine *repetitio* indica una lezione di ripetizione degli argomenti precedentemente trattati durante il corso, ma anche la prova pratica per i laureandi che aspirano a diventare a loro volta insegnanti. L'opera si apre infatti con la *repetitio* fatta dal cuoco sulla stoltezza

88 VITI, *Varianti del comico in alcune commedie umanistiche*, in *Comico e tragico nel teatro umanistico*, a cura di Stefano Pittaluga, Paolo Viti, Milano, Ledizioni LediPublishing, 2016, p. 288.

89 Nelle commedie elegiache, la tematica gastronomica ricorre frequentemente: si trovano infatti lunghe elencazioni di pietanze culinarie, che rispondono al gusto per il vocabolo raro e l'erudizione, come nel *Pamphilus*. Il cibo viene inoltre associato al sesso, come nell'incontro tra Spurio e Spurca dell'*Alda*, in cui viene offerto un *pastillum* in cambio di prestazioni sessuali o nel *De tribus puellis*, in cui il banchetto è metafora dell'imminente incontro sessuale tra i due amanti. Il banchetto rappresenta anche l'omaggio a un uomo di una classe più elevata, come nel *De babione*. PITTALUGA, *A pranzo con Vitale di Blois e i suoi amici* in ID., *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, cit., pp. 37-46.

umana.⁹⁰ Si opera così un rovesciamento parodistico, creando un “mondo alla rovescia”, dove le lezioni culinarie sono paragonate a quelle dei più dotti maestri. Le insegne dottorali, rappresentate da un libro, il berretto e l’anello d’oro, vengono sostituite da un paiuolo, un mestolo, una padella, un grembiule e uno spiedo, che sono gli strumenti di lavoro del cuoco. La cucina è proclamata la più alta e la più nobile di tutte le arti, vero piacere della vita, unica arte che non abbia avuto interruzione. Alla fine, viene concessa a Zanino la possibilità di nominare un cavaliere, che giuri fedeltà a lui e all’arte della cucina, facendosi beffe dell’arte militare, ricordando che i cuochi come i soldati devono sopportare le fatiche della cucina. Viene proclamato cavaliere il suo aiutante, Spindria, che riceve un bacile al posto dell’elmo, un’asperella invece di una spada, un cucchiaino d’oro per pugnale e un tagliere come scudo. La tematica culinaria è usata dal Pisani anche nella *Philogenia* quando il frate Prodigio dichiara le sue preferenze culinarie («malo ova quam fabas, amigdolas quam cicera, edum quam succulum, item pullum quam yronidinem, perdicem quam anserem»).⁹¹

La *Philodoxeos* di Leon Battista Alberti si iscrive nelle commedie con trama allegorica: scritta in età giovanile, per distrarsi da un momento particolarmente difficile (il padre è appena morto mentre la famiglia è ancora in esilio), racconta la storia d’amore di Philodoxus per Doxia (la Gloria), di cui è innamorato anche Fortunius (figlio dell’Audacia e dell’Insolenza); grazie all’aiuto di Chronos (il Tempo), l’opera si conclude con il matrimonio dei protagonisti. Anche le commedie del Frulovisi molto spesso hanno nomi parlanti e presentano una trama allegorica, come l’ultima opera scritta dal commediografo, l’*Eugenius*: l’omonimo protagonista sposa prima Macrotime (la Pazienza) e, dopo averla ripudiata, sposa Erichia (la Ricchezza), per volere dei genitori. Erichia si rivela però una moglie intollerante e irascibile e viene lasciata da Eugenius che risposò Macrotime. Nell’opera si fa riferimento anche all’instabilità della situazione politica inglese che avrebbe portato di lì a poco alla guerra delle Due Rose (il commediografo, dopo lunghi viaggi, soggiorna anche in Inghilterra come poeta del duca Humphrey, destinatario dell’opera).

Frulovisi viene più volte criticato dai suoi avversari, maestri di scuola ed ecclesiastici: è infatti accusato di idolatria, di far perdere tempo ai giovani in occupazioni ridicole e di difendere la poesia degli antichi. Sono le stesse critiche rivolte molto spesso ai poeti del primo umanesimo. Nella feroce polemica contro gli umanisti, questi sono rimproverati di utilizzare

90 Il *topos* della stupidità umana affonda le radici già in epoca classica con le commedie di Terenzio e Plauto, ma è presente anche nella tradizione medievale, come per esempio nella commedia elegiaca *De Babione*, nella quale il protagonista rappresenta la figura del marito babbeo.

91 *Teatro goliardico dell’Umanesimo*, cit., p. 260.

soggetti osceni e sconvenienti e di dire menzogne usando le allegorie, le favole, i miti e i simboli. Gli umanisti controbattono affermando il carattere poetico delle Sacre Scritture e lo studio della poesia antica da parte dei Padri della Chiesa come sant'Agostino, San Gerolamo e San Basilio. Nell'*Oratoria*, Frulovisi fa recitare al frate Leocyon (dietro cui si cela probabilmente un avversario dell'autore) una condanna della poesia che conduce alle virtù, esaltando invece i vizi e insegnando come fare per raggiungere l'Inferno. L'intento è chiaramente satirico e riprende un tema molto noto nella letteratura, quello della poesia come maestra di virtù.

Sopravvivono però i pregiudizi legati al teatro come spettacolo, praticato da mimi e istrioni, che viene tramandato dalle opere degli autori cristiani e per questo gli stessi umanisti guardano con sospetto alla poesia comica. Per i contemporanei, l'aggettivo "comico" non è riferito al genere ma al contenuto e allo stile delle composizioni. Boccaccio esclude dal novero dei poeti comici, che utilizzano oscenità e scurrilità nei propri lavori, i due autori classici per eccellenza, Terenzio e Plauto; lo stesso fanno gli umanisti, che riconoscono ai loro avversari le critiche rivolte ai poeti comici e affermano la necessità di imitare solo la poesia più alta e nobile, la quale comprende anche le opere di Terenzio e Plauto. Per questo, nei prologhi delle commedie umanistiche, gli autori sottolineano il valore educativo e di ammonimento morale che le loro opere vogliono trasmettere, come fa Vergerio nel *Paulus* o Sicco Polenton nella *Catinia*. La produzione di tali commedie è comunque considerata marginale per gli umanisti, percepita più come un *lusus* letterario, che come opere che avrebbero portato loro la gloria: in effetti le commedie quattrocentesche non danno un reale contributo alla diffusione di temi cari all'Umanesimo.

Molto presente è il mondo goliardico e studentesco, in particolare nelle farse di area pavese, dal momento che, a partire dal 1361, è attivo uno *studium* nella città di Pavia. Le commedie umanistiche, del resto, sono veri e propri esercizi letterari di giovani studenti nati per distrarsi dagli studi.

Scritti in occasione in occasione del carnevale, o delle *vesperiae* universitarie, o comunque legati tutti in qualche modo ad ambienti o a città universitarie, questi sono testi colti per un pubblico colto, formato appunto da universitari in grado di apprezzare sia gli aspetti umanistici dell'*aemulatio* e della citazione classica, sia quelli «antiumanistici» legati a una tradizione medievale ancora viva soprattutto nel gusto per lo scherzo pesante, per il riso liberatorio, per la parodia giocata sul linguaggio aulico, sul falso moralismo, sull'ipocrisia clericale.⁹²

92 PITTALUGA, *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo*, cit., p. 134.

Numerosi sono gli studenti che si radunano per assistere alle *vesperiae* universitarie, ossia le assemblee di conferimento delle lauree: a Pavia gli studenti di tutte le facoltà si riuniscono nel Duomo e le discussioni sugli argomenti teologici diventano spesso animatissime. Il clima generale è caratterizzato dagli scherzi, dai lazzi e spesso finisce in vere e proprie risse. Al riguardo, sono attestate numerose testimonianze sui rapporti turbolenti tra studenti e cittadini, così violenti da richiedere provvedimenti da parte delle autorità, e anche nella commedia dello *Janus sacerdos* si fa riferimento agli attriti tra gli universitari e la città che li ospita («Habet enim hec fex insipida popularis nos exosos maxime; quo fit ut semper nos bonis et sinceris insidiari putet»).⁹³

Quasi certamente è in questo contesto che vengono rappresentate le commedie umanistiche, come lo *Janus sacerdos*, il *De falso hypocrita*, la *Repetitio Zanini* e probabilmente, anche il *De Cavichio* e l'*Anorecta*. Queste rappresentazioni sono caratterizzate dalla polemica ecclesiastica, dal tema della beffa, dalla comicità talvolta grossolana, dal linguaggio osceno e assumono il carattere della satira quasi improvvisata. La scenografia è molto ridotta, se non inesistente e la messa in scena si realizza o in ambiente universitario o per le strade e le piazze durante le feste. Probabilmente la rappresentazione della *Repetitio Zanini* avviene durante la festa per il carnevale del 1435, su un carro che sfila in un corteo. Stäuble ritiene che le commedie pavesi non siano da avvicinare alle Sacre Rappresentazioni, ricche di elementi scenografici, quanto piuttosto alle farse, ai ludi carnevaleschi, alle recite di istrioni vagabondi con i loro carri.⁹⁴

Oltre all'ambiente universitario, un altro luogo in cui le commedie vengono recitate è la corte, in occasione di una determinata festa, come avviene per esempio per l'*Isis* di Francesco Ariosto. L'opera viene messa in scena il 20 gennaio 1444, nella magnifica corte ferrarese, in occasione del carnevale, davanti al marchese Leonello. Gli attori sono i fratelli e le sorelle del marchese. Anche il *Philonico* viene rappresentato per le feste di carnevale alla corte dei Gonzaga nel 1501 e la *Comedia sine titulo* è messa in scena alla corte di Ferdinando a Napoli nel 1503-04.

Le commedie possono essere rappresentate anche da scolari con l'aiuto dei maestri per esercitarsi nel latino e mostrare la loro padronanza con la lingua, come per esempio le commedie del ferrarese Frulovisi che, come sappiamo dai suoi prologhi, sono recitate dai suoi studenti a Venezia.

⁹³ Due commedie umanistiche pavesi: *Ianus sacerdos*. *Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., p.73.

⁹⁴ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 198.

Gli umanisti, non diversamente dagli autori delle commedie elegiache, non hanno molte conoscenze delle rappresentazioni teatrali nell'antica Roma. Dall'espressione latina «Calliopius recensuit», che si trova in molti manoscritti di Terenzio riferito a un antico grammatico, si attribuisce il nome di *Calliopius* a colui che deve leggere il testo. Nelle commedie umanistiche questo nome non è mai utilizzato, ma è presente il verbo *recensuit*.⁹⁵ È possibile, dato il ruolo che rivestiva *Calliopius*, che con il verbo *recensere* si intenda l'azione del raccontare o narrare, quindi attribuito al *recitator*. Può essere interpretato anche in rapporto all'azione del recitare e riferito agli attori che mettono in scena l'opera. Infine, un'ulteriore ipotesi è quella del significato di esaminare o rivedere, come si trova nel *De fato et Fortuna* del Salutati.

Difficilmente coloro che recitano nelle commedie sono attori professionisti (se non qualche istrione), ma si trattano di dilettanti, come studenti, cortigiani o gli stessi umanisti.

Scarse sono inoltre le conoscenze di scenografia e di architettura teatrale: solo a fine Quattrocento vi è un maggior interesse al riguardo. Leon Battista Alberti sembra essere più attento a questi aspetti rispetto ai suoi contemporanei: nel 1452 scrive il *De re aedificatoria*, un trattato di architettura in cui trova spazio anche l'edificio teatrale, ma stampato solo nel 1485, dopo la morte dell'autore. L'anno successivo esce la prima edizione a stampa di Vitruvio ad opera di Sulpizio da Veroli, basata su un manoscritto del IX secolo, ritrovato nel Quattrocento nel monastero di San Gallo.

I principali centri di diffusione delle commedie umanistiche sono nel Nord Italia, con le città di Pavia, Padova e Bologna. Sono centri universitari frequentati da studenti stranieri che entrano in contatto con queste opere e permettono la loro diffusione nei territori d'oltralpe. Gli studenti tedeschi, in particolare, apprezzano molto le opere degli umanisti e le trasmettono in Germania, dove vengono riprodotti un numero considerevole di manoscritti e copie a stampa delle commedie italiane. A causa del successo suscitato, anche gli intellettuali tedeschi tentano di emulare le opere italiane e molto spesso la tragedia e la commedia diventano strumenti di propaganda religiosa nelle lotte tra cattolici e protestanti.

Con la commedia umanistica, dunque, non si può parlare di un vero teatro, ma di una sua genesi: non esistono ancora edifici teatrali, principi di scenografia né attori professionisti, tuttavia molte sono le commedie che vengono rappresentate. Gli umanisti non scrivono commedie in quanto richieste per una rappresentazione, ma per il puro piacere di scrivere, come *lusus* letterario o esercizi giovanili:

95 «Ranthius recensuit», *De Falso hypocrita*, «Alphius recensuit», *Philogenia*, «Hugo recensuit», *Janus sacerdos*.

La rappresentazione è quindi raramente scopo di per se stesso valido; essa è ben più frequentemente mezzo per animare un determinato avvenimento; chi scrive pensando alla scena lo fa per una particolare circostanza, nella quale la commedia non sarà forse neppure la parte principale, ma un elemento fra gli altri; essa servirà ad aumentare la magnificenza di una festa principesca, a celebrare un avvenimento storico, a rallegrare divertimenti goliardici e carnevaleschi, a ravvivare una cerimonia scolastica.⁹⁶

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, si esaurisce l'esperienza del teatro umanistico che attinge dalla novellistica e dal mondo goliardico e si afferma un teatro molto più vicino, per lingua, metro e struttura, a quello classico. La commedia e la tragedia non sono più percepite come generi letterari, ma come insieme di elementi di natura tecnica, scenografica, rappresentativa. È l'inizio del teatro rinascimentale, che anima le corti di Ferrara, Roma, Napoli con l'*Orfeo* del Poliziano, la *Favola di Cefalo* di Niccolò da Correggio e la *Calandria* del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, nomi ben noti nel panorama culturale dell'epoca.

Il successo del nuovo teatro rinascimentale è dato da una molteplicità di fattori: innanzitutto, l'esperienza scenica di fine Quattrocento, che si realizza in molte corti d'Italia dove vengono allestite rappresentazioni delle commedie classiche, permette l'acquisizione di maggiori conoscenze tecniche; i principi riconoscono poi al teatro il ruolo chiave per la propaganda politica e la celebrazione del proprio potere; l'utilizzo della lingua volgare avvicina un pubblico sempre più ampio; infine, aumenta l'esperienza di attori e organizzatori. Nel Cinquecento la fama del teatro aumenta e scrivere opere teatrali non è più sinonimo di falsità e idolatria, ma porta ai loro autori riconoscimenti e successi.

Il successo delle commedie umanistiche nel Cinquecento è molto limitato, circoscritto a specifiche aree; i commediografi rinascimentali non fanno riferimento agli umanisti come loro predecessori, ma guardano agli autori latini come modello. Se in Italia il teatro umanistico, quindi, si conclude con l'inizio dell'esperienza rinascimentale, esso continua a vivere in Europa con il teatro neolatino. I primi tentativi di imitare le commedie italiane vengono dai Paesi Bassi, con l'*Acolastus* di Willem de Volder, commedia biblica di grande successo. In Germania, Conrad Celtis, il quale nel 1494 nel monastero di Sant'Emmerano scopre il codice dei dialoghi drammatici di Roswita, inserisce nel suo programma educativo le rappresentazioni teatrali e allestisce lui stesso alcune commedie classiche. In Inghilterra, in particolare nell'università di Cambridge, vengono scritte alcune commedie che si ispirano al teatro italiano e alla novellistica. In Francia, Spagna e Inghilterra le rappresentazioni teatrali fanno parte dei *curricula* universitari. In Spagna, nel 1492, Fernando de Rojas pubblica la tragicommedia

⁹⁶ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 199.

Celestina, la cui storia ricorda molto da vicino la *Philogenia*, la *Poliscena* e il *Polidorus*⁹⁷ di Johannes de Vallata. In realtà non sappiamo se le commedie umanistiche siano conosciute dall'autore spagnolo (nonostante sia indubbio che costituissero ormai un repertorio circolante, forse anche oralmente), ma se egli avesse realmente attinto dalla raccolta italiana, non verrebbe comunque meno l'originalità della sua opera, il cui valore artistico supera quello degli scritti umanistici.

Nonostante siano numerosi i limiti della commedia umanistica (lo scarso valore estetico, la poca risonanza diretta, l'uso della lingua latina che non permetteva una più ampia diffusione, strutture talvolta poco omogenee e coerenti), le si deve riconoscere il tentativo di aver fatto rivivere il teatro antico in ambiente contemporaneo e allo stesso tempo di aver dato vita a opere di grande originalità, unendo fra loro modelli diversi e creando nuovi motivi per le esperienze successive. La commedia umanistica ha contribuito alla rinascita del teatro in Europa, diffondendo i motivi del teatro classico, e ha gettato le fondamenta del teatro Rinascimentale.

Definire le commedie umanistiche un indispensabile anello di congiunzione tra l'antichità ed il Rinascimento sarebbe esagerato; esse hanno però contribuito - insieme ad altri elementi - a creare l'atmosfera propizia, il terreno favorevole alla nascita del teatro del Cinquecento, scaturito da uno stato d'animo analogo.⁹⁸

⁹⁷ L'opera è stata scoperta solo nel 1953 nella Biblioteca Colombiana di Siviglia in un codice con altre commedie umanistiche italiane. La trama è molto simile a quella della *Philogenia* e della *Poliscena*: due giovani innamorati non possono sposarsi a causa della famiglia di lui; la fanciulla viene così data in sposa a un rozzo contadino, continuando a intrattenere una relazione illegittima con l'uomo amato. Dell'autore, il cui nome è probabilmente uno pseudonimo, non si sa quasi nulla, se non la giovane età.

⁹⁸ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., p. 242.

CAPITOLO SECONDO

LA FIGURA DELL'OMOSESSUALE NEL TEATRO MEDIEVALE

2.1 L'omosessualità nella letteratura medievale

La *Calandria*, commedia del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena rappresentata per la prima volta alla corte di Urbino nel 1513, racconta la storia di due gemelli, Lidio e Santilla, separati dalla nascita, che dopo numerose peripezie, si ricongiungono a loro insaputa, l'uno travestito da donna per amore di Fulvia, l'altra vestita da uomo. La trama, complessa e macchinosa, ricorda i *Menaechmi* di Plauto, ma si avvicina anche alla novellistica medievale. Calandro, che impersona il tipo del marito babbeo e cornificato, rievoca i numerosi mariti traditi che vengono raccontati dalla compagnia del *Decameron* e il suo nome richiama il personaggio di Calandrino, popolano rozzo e tonto, protagonista della novella VIII, 3. La figura del marito beffato è molto frequente anche nelle commedie elegiache, come Decio della *Lidia*, e nelle commedie umanistiche, ad esempio Braco nella *Cauteriarina*. Il vero fulcro dell'intreccio è però il tema del travestimento dei due gemelli, che provoca situazioni ambigue e fortemente equivoche, come il possibile matrimonio fra Santilla (travestita da uomo) e Virginia, la figlia del suo padrone o come l'attrazione che Calandro prova per Lidio, il quale veste i panni della sorella. Il cardinale, oltre alle novelle di Boccaccio, è stato probabilmente influenzato anche dalle commedie latine del XII e XIII secolo, di cui era a conoscenza grazie allo *Zibaldone Laurenziano* XXXIII 31, in particolare dall'*Alda* di Guglielmo di Blois, la cui storia si basa sul motivo del travestimento e dell'ermafroditismo.

L'influenza esercitata dalle commedie elegiache e da quelle umanistiche sulla letteratura cinquecentesca viene spesso dimenticata, oscurata dal *Decameron* di Boccaccio. Opere come le commedie elegiache hanno permesso la creazione di un teatro delle origini, ossia l'inizio di un'esperienza teatrale che ha portato all'affermazione e alla trasmissione di specifici archetipi e figure che si ritrovano nei testi successivi, come le commedie umanistiche e quelle cinquecentesche. Sebbene si trattino di forme letterarie diverse e autonome fra loro, vi è un sottile filo rosso che lega le commedie latine del XII e XIII secolo con quelle del XV secolo. Questo legame di parentela non è quasi mai diretto ma è mediato dal *Decameron*.

Come si è visto nel capitolo precedente, è possibile individuare alcuni temi e caratteri comuni. Innanzitutto, l'amore viene descritto come erotismo e pulsione sessuale: mentre i poeti provenzali del XII secolo cantano l'amore cortese, basato sul *servitium amoris*, gli autori delle commedie elegiache e quelli delle commedie umanistiche raccontano gli incontri erotici tra amanti, indulgiando sui particolari e dimostrando la loro bravura nel trattare temi così delicati. L'amore erotico e la passione sessuale sono spesso motore della storia. Le figure della mezzana e del servo astuto che imbrogliano e derubano i padroni, pronti a ingannare per ottenere un guadagno personale, contraddistinguono le commedie latine del XII secolo e si ritrovano spesso anche nelle commedie quattrocentesche. Altra figura ricorrente è quella dello studente (nel *Geta* di Vitale di Blois e nel *Paulus* di Pier Paolo Vergerio), la cui presenza all'interno dell'opera è influenzata dal contesto culturale nel quale le commedie vengono realizzate, scritte infatti da insegnanti e da alunni. Nel caso del teatro umanistico, spesso le commedie vengono rappresentate durante i giorni di festa e alcuni scrittori attingono dal vasto repertorio della cultura carnevalesca e popolare per la realizzazione delle loro opere, come, per esempio, l'anonimo autore dello *Ianus sacerdos*. In tale opera le avventure di un gruppo di goliardi, inserite all'interno del vivace contesto cittadino, si intrecciano con il tema amoroso. La novità eccezionale della farsa sta nella scelta anticonformista dell'amore omosessuale: oggetto delle burle degli studenti è il prete Giano, attratto prima da Dolosino e poi da Savucio.

Il motivo dell'omosessualità nella letteratura medievale è un campo di studio ancora poco esplorato, che muove i suoi primi passi in epoca recente, negli ultimi decenni del secolo scorso. Tale interesse è motivato dal successo della *queer theory* e dalla grande influenza esercitata nelle università americane e inglesi dell'opera di Judith Butler del 1990, *Gender Trouble*. Butler, teorica del femminismo interessata alla sessualità, tenta di decostruire l'opposizione tra sesso e identità, per cui la formazione del soggetto non è "naturale", ma dipende dal contesto sociale e politico e quindi il genere sarebbe un processo performativo, ossia discorsivo, fondato

sull'appello, la citazione e la ripetizione.⁹⁹ Oggi sono numerosi i centri di ricerca anglo-americani dedicati agli studi gay e lesbici e ciò riflette il cambiamento avvenuto negli anni Novanta in America e Inghilterra, dove la visibilità e la posizione sociale degli omosessuali hanno subito un rapido miglioramento.

Anche gli studi letterari medievali sono stati profondamente scossi da queste novità, grazie all'innovativo lavoro di John Boswell, che nel 1980 con la sua opera *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality* confuta l'idea comune che la Chiesa delle origini sia stata la causa iniziale dell'intolleranza verso gli omosessuali nel corso della storia, sostenendo piuttosto che la condanna da parte del Cristianesimo sia avvenuta in epoca ben più tarda, tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII secolo.¹⁰⁰

L'interesse di un numero sempre più folto di studiosi si dirige così sulla

rivisitazione, sul "riuso" del Medioevo (delle sue figure, dei suoi miti) ad opera delle riletture che sempre più frequentemente se ne danno in chiave post-moderna, dominate da un senso e un'interpretazione del passato mediate da "filtri" quali la nostalgia, la manipolazione e [...] la parodia.¹⁰¹

Durante il Medioevo, la tematica dell'omosessualità viene affrontata con minuzia e precisione nei testi dottrinali, nei libri penitenziali e nei trattati di natura morale, come i famosi *Liber Gomorrhianus* di Pier Damiani e il *De planctu naturae* di Alano di Lilla. Nel *Corrector sive medicus* di Burcardo di Worms, libro penitenziale scritto tra 1008 e 1012, si distinguono tre tipi di rapporti omosessuali, che vengono delineati attraverso la forma dell'interrogatorio che il confessore esercita sul penitente:

Fecisti fornicationem sicut Sodomitae fecerunt, ita ut in masculi terga et in posteriora virgam tuam immitteres, et sic secum coires more Sodomitico? Si uxorem habuisti, et semel vel bis fecisti, X annos per legitimas ferias poenitere debet, unum ex his in pane et aqua. Si in consuetudine habuisti, XII annos per legitimas ferias poenitere debes. Si cum fratre tuo carnali idem scelus perpetrasti, XV annos per legitimas ferias poenitere debes.

[...]

Si cum masculo intra coxas, ut quidam solent, fornicationem fecisti, ita dico, ut tuum virilem membrum intra coxas alterius mitteres, et sic agitando semen effunderes? Si fecisti, XL dies in pane et aqua poeniteas.

[...]

99 ELDA GUERRA, *Storia e cultura politica delle donne*, Bologna, Archetipolibri, 2008, p. 241.

100 JONH BOSWELL, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the 14th Century*, Chicago, University of Chicago press, 1980.

101 SONIA MAURA BARILLARI, *Una storia d'amore e di guerra alla prima crociata? in Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali (Genova, 27-28 maggio 2005)*, a cura di Paolo Odorico e Nicolò Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 167-168.

Fecisti fornicationem, ut quidam facere solent, ita dico ut tu in manum tua veretrum alterius acciperes, et alter tuum in suam, et sic alternatim veretra manibus vestris commoveritis, ut sic per illam delectationem semen a te projiceres? Si fecisti, triginta dies in pane et aqua poeniteas.¹⁰²

Tale ampiezza di indagine non trova un riscontro così esteso nei testi letterari: infatti sono pochi gli esempi di amori omosessuali nella letteratura medievale e le opere che offrono dei modelli positivi sono ancora più rare. Non è così invece per la letteratura classica, in cui la figura dell'omosessuale è ampiamente attestata.

Nell'antica Grecia, le relazioni tra due maschi di differente età venivano accettate e riconosciute dalla società: secondo la tradizione della pederastia greca si credeva infatti che l'amore per un ragazzo avesse influenze positive sulla sua educazione. La mitologia greca, oltre agli amori eterosessuali, narra anche le vicende di amanti appartenenti allo stesso sesso. Tra le storie più famose vi è quella di Zeus e Ganimede: quest'ultimo è un giovane principe troiano, descritto da Omero come il più bello fra tutti i mortali, che viene rapito dal dio in forma di aquila per diventare il suo coppiere in cielo. Altri racconti mitologici di amori omosessuali sono quelli di Apollo e Giacinto, Pelope e Poseidone, e Crisippo e Laio.

Anche nell'antica Roma l'amore omosessuale era riconosciuto e accettato, purché avvenisse tra due persone di sesso maschile (quello fra due donne era ritenuto contro natura) e il cittadino romano non assumesse un ruolo passivo nell'atto sessuale, posizione riservata alle donne, ai ragazzi e agli schiavi, ossia a coloro che erano esclusi dalla struttura di potere. Nessuna legge o tabù penalizzò mai l'omosessualità e tali inclinazioni non furono quasi mai giudicate dannose, strane o immorali, ma pienamente integrate nella società. Solo a partire dal VI secolo le relazioni fra persone dello stesso sesso furono proibite e le storie di amori omoerotici scomparirono dalla letteratura dell'epoca. Le cause di questa ostilità sono da imputare a molteplici fattori, quali per esempio la fine delle culture urbane, l'accresciuta normativa da parte del governo sulla moralità personale e la pressione pubblica verso l'ascetismo in tutti gli ambiti sessuali.

Gli autori latini narrano, sia in prosa che in poesia, racconti di amori efebici durante il corso di tutta la storia latina, ma il periodo di maggior produzione letteraria si verificherà nei primi due secoli dell'Impero, quando Roma è all'apogeo della potenza e della forza. Tra le opere che trattano di passioni omosessuali si ricordano il *Satyricon* di Petronio, il *Liber* di Catullo, in cui il poeta dedica alcuni *carmina* al fanciullo Giovenzio, l'ecloga II delle *Bucoliche* di Virgilio, nella quale il pastore Coridone si innamora dello schiavo Alessi, le *Metamorfosi* di

102 BURCHARDUS DA WORMS, *Decretorum libri XX, liber XIX: de poenitentia*, V in BARILLARI, *Una storia d'amore e di guerra alla prima crociata?*, cit., p.169.

Ovidio, le *Satire* di Giovenale che condannano il vizio dilagante dell'omosessualità e gli *Epigrammi* di Marziale, in cui si raccontano le abitudini di natura omoerotica dei cittadini romani.

Durante il Medioevo la tradizione classica ebbe un ruolo chiave nella composizione di opere a sfondo omosessuale e costituì un vasto repertorio da cui i poeti medievali poterono attingere. Virgilio è conosciuto e letto ampiamente, rientrando nel canone degli *auctores* latini, insieme a Giovenale, che vengono studiati nelle scuole.¹⁰³ Molte sono poi le liriche medievali, specialmente quelle composte tra 1100 e il 1200, che hanno come protagonisti eroi della mitologia classica, recuperati delle *Metamorfosi* ovidiane.

Il *Liber* di Catullo rimarrà invece sconosciuto fino al XV secolo. Il nome del poeta viene però citato in un sermone di Raterio, vescovo di Verona del X secolo, nel quale l'ecclesiastico esprime il proprio rammarico per la passione con la quale egli legge i testi di Plauto e di Catullo.¹⁰⁴ Proprio a Verona, tra il 1303 e il 1307 viene ritrovato un codice, oggi andato perduto, contenente il *corpus* catulliano pressoché completo da cui prenderà lentamente avvio la trasmissione dell'opera latina. Anche Marziale sarà riscoperto solo in età umanistica, costituendo un importante modello, insieme a Catullo e a Tibullo, per la composizione dell'*Hermaphroditus* di Antonio Beccadelli detto il Panormita.

La trasmissione del *Satyricon* in epoca medievale avviene invece in modo parziale e confuso: dopo il VII secolo probabilmente molte parti del romanzo sono già andate perdute mentre è accertata la circolazione in maniera autonoma di alcune delle sue sezioni più famose, come la *Cena Trimalchionis* e la *Matrona di Efeso*.¹⁰⁵ La conoscenza dell'opera da parte degli studiosi mediolatini è testimoniata da Giovanni di Salisbury e dal *Petronius Redivivus* di Elias Tripolense scritto a Cambridge nel XIII secolo.

Quando si affronta un tema così insidioso e complesso, ossia quello dell'omosessualità come tema letterario durante il Medioevo, un'epoca che ci riserva ancora molte zone d'ombra, rispetto alla circolazione dei testi classici e rispetto ai modelli culturali oggetto d'interesse letterario e teatrale, sorgono diversi interrogativi. Forse la prima domanda da porsi è se e in che modo si possa davvero parlare di omosessualità nella letteratura medievale. Il motivo

103 ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, pp. 134-139.

104 «Quid de me dicere, quid ualeo cogitare [...] si in lege Dei, ut debitorem me fore non nescio, die non meditor et nocte, Catullum numquam antea lectum, Plautum quando iam olim lego neglectum?». PAOLO CHIESA, *La diffusione dei testi latini. Storia e metodo critico*, Roma, Carocci, 2019, p. 104.

105 DONATO GAGLIARDI, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 91.

dell'omoerotismo in ambito letterario viene affrontato con approcci differenti, a seconda che esso sia espresso in forma manifesta o celata.

Nel primo caso, è presente nelle liriche mediolatine scritte da ecclesiastici per i loro allievi o confratelli, sebbene non tutti i critici concordano nel ritenere che si tratti di amore erotico, quanto piuttosto di mera imitazione della poesia classica, ossia di esercizi retorici e di scuola.¹⁰⁶ Tra l'XI e il XII secolo il tema dell'amore omoerotico ricorre con maggior insistenza nella letteratura europea, in particolare quella francese, nei *fabliaux*, nella letteratura satirica e anche nella raccolta poetica dei *Carmina burana*, e tra i molti poeti che si dedicano a componimenti d'amore omosessuale si ricordano Ilario l'inglese, Aelredo di Rievaulx e Gualtiero di Châtillon.

Infine, anche la letteratura "minore" di genere satirico del Trecento e Quattrocento prende spesso di mira la corruzione e la lussuria degli ecclesiastici, dediti alla pratica della sodomia. Anche la figura dell'insegnante pederasta è frequentemente oggetto di scherno in queste opere e risponde a un pregiudizio che affonda le sue radici nell'età antica.

Molto più numerosi sono invece gli esempi di omosessualità nella letteratura espressi in forma celata: sono «voci soffocate»,¹⁰⁷ che si devono scovare tra le righe della narrazione, e che si realizzano molte volte attraverso l'espedito narrativo del travestimento. Spesso utilizzato nel genere della novellistica, esso permette un mutamento dell'identità sessuale dell'individuo che lo attua e crea un clima di forte ambiguità sessuale.

La successiva domanda, legata inevitabilmente alla prima, è quindi se la sessualità determini l'identità del soggetto, ossia se la sua preferenza verso persone dello stesso sesso influenzi la costruzione della sua identità, ai suoi occhi e a quella degli altri.

John Boswell parla provocatoriamente di "gay" per indicare uomini e donne che hanno rapporti con persone dello stesso sesso nel Medioevo.¹⁰⁸

106 In riferimento a un'epistola di Alcuino, vescovo di Salisburgo, a un altro ecclesiastico, Fichtenau scrive: «Espressioni del genere non sono rare; ma tutte sono ricalcate chiaramente sulle fonti della poesia classica e su antichi motivi letterari franchi, la cui tradizione risale ai tempi merovingi. Se non vi fosse stata la piena consapevolezza che con simili sospiri ci si muoveva soltanto sul piano dignitoso della letteratura, lettere come questa o non sarebbero state scritte e conservate, o sarebbero state al momento opportuno stralciate dalle raccolte. L'età che non conobbe lirica d'amore ha cantato con passione l'amicizia poetica dei *Männerbünde*: ma si trattava d'una mera esercitazione letteraria». HEINRICH FICHTEAU, *L'impero carolingio*, traduzione di Mario Themelby, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 136.

107 SIMON GAUNT, *Letteratura medievale e "gender studies": ascoltare voci soffocate in Lo spazio letterario del Medioevo. 2: Il medioevo volgare 4: L'attualizzazione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma, Salerno, 2004, pp. 651-686.

108 BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, Milano, Leonardo, 1989.

Michel Foucault, grande ammiratore del lavoro di Boswell nonostante l'apparente divergenza delle loro tesi, in *Historie de la sexualité* sostiene che la sessualità intesa come identità basata sugli atti sessuali sia un fenomeno moderno.¹⁰⁹ Infatti, il termine “omosessuale” compare per la prima volta nel 1869 in due pamphlet dello scrittore austro-ungherese Karoly Maria Kertbeny.¹¹⁰ Quindi, secondo Foucault, prima dell'età moderna, si conoscevano solo gli atti sessuali e questi non avevano conseguenze dirette sulla costruzione dell'identità del soggetto. Per questo motivo non si potrebbe parlare di “persone gay” prima del XIX secolo.¹¹¹

Non tutti gli studiosi concordano su questa tesi, in quanto ritengono scorretta una ricostruzione storica che si basa sull'opposizione foucaultiana tra atti e identità. Scrive Simon Gaunt:

i discorsi omofobici (legali, letterari, medici) sembrano indicare che alcuni pensatori medievali credevano che l'attività e l'orientamento sessuale determinassero le categorie identitarie, mentre la pratica medievale - se vista in ottica *queer* - spesso sembra molto meno netta e molto meno prevedibile ed eteronormativa di quanto potrebbe suggerire di primo acchito una conoscenza superficiale del Medioevo come età “normale”.¹¹²

Secondo la studiosa, in epoca medievale, genere e sessualità sono profondamente sovrapposte proprio come oggi. È necessario quindi guardare al Medioevo con maggior consapevolezza storica, rifiutando una «conoscenza basata su fantasie moderne sul passato».¹¹³ La letteratura può essere un valido strumento per giungere a questo obiettivo. Infatti, come nota la stessa Gaunt, se molti testi medievali sono severamente eteronormativi, altri si divertono con l'indeterminatezza sessuale. È il caso dei *fabliaux* francesi e della commedia elegiaca dell'*Alda*. In quest'ultima, la figura dell'omosessuale è assente ma il protagonista, Pirro, travestito da donna, nel prologo viene definito «mascula virgo». La ragione di tale sostituzione, spiega Guglielmo di Blois, è dovuta a motivi di carattere metrico («Occurrit nostro mascula

109 MICHEL FOUCAULT, *Historie de la sexualité. La volonté de savoir*, Parigi, Gallimard, 1976.

110 Nel suo libello in forma di lettera aperta (*Paragraph 143 des Preussischen Strafgesetzbuchs und seine Aufrechterhaltung als 152 des Entwurfs eines Strafgesetzbuchs für den Norddeutschen Bund*), Kertbeny si rivolge al Reale Ministro prussiano della Giustizia Leonhardt opponendosi alla criminalizzazione di ogni atto sessuale coinvolgente individui dello stesso sesso, pena prevista dal Codice penale dello Stato.

PAOLO PUCCI, *Tra atto sessuale marchio d'identità: aspetti della sodomia in alcune novelle del XIV al XVI secolo*, in «Rivista di letteratura italiana», 25, II, 2007, p. 26.

111 «La sodomia – quella degli antichi diritti civile o canonico – era un tipo particolare di atti vietati; il loro autore ne era soltanto il soggetto giuridico. L'omosessuale del XIX secolo, invece, è diventato un personaggio: un passato, una storia, ed un'infanzia, un carattere, una forma di vita; una morfologia anche, con un'anatomia indiscreta e forse una fisiologia misteriosa. Nulla di quel ch'egli è complessivamente sfugge alla sua sessualità. [...] L'omosessualità è apparsa come una delle figure della sessualità quando è stata ricondotta dalla pratica della sodomia ad una specie di androgina interiore, un ermafroditismo dell'anima. Il sodomita era un recidivo, l'omosessualità ormai è una specie».

FOUCAULT, *Storia della sessualità. La volontà di sapere*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 42-43.

112 GAUNT, *Letteratura medievale e “gender studies”*: ascoltare voci soffocate, cit., p. 676.

113 Ivi, p. 677.

virgo stilo:/ nominis accipio pro nomine significatum. / Non potui nomen lege domare pedum», vv. 10-12).¹¹⁴ In realtà, attraverso questo stratagemma, egli inserisce fin dall'inizio il motivo portante della sua opera: la «mascula virgo» allude alla figura dell'ermafrodito, all'ambiguità sessuale che porta a far ritrovare nello stesso letto due figure femminili, per poi scoprire invece che dietro al travestimento, si cela un ragazzo. Quando il padre di Alda, Ulfo, scopre che la fanciulla è rimasta incinta, si dispera, cercando di comprendere come possa essere accaduto dal momento che aveva richiuso la figlia nella sua stanza affinché non venisse sedotta da nessun uomo. Le conclusioni tratte dal padre ai vv. 542-556, oltre a legarsi al tema misogino sulla lascivia delle donne, sono grottesche e paradossali:

Turpius insanit qui feminee levitatis
motum posse putat sub gravitate regi.
Nec later absque luto nec serpens absque veneno
ullus erit nec fel absque sapore suo;
Nec vitium commune potest dediscere sexus
femineus nec erit femina casta diu.
Non est ulterius socianda puella puelle:
fabricat ipsa sibi de muliere marem!
Exemplum super hoc cunctis memorabile, nostre
virginis implevit mascula virgo sinus.
Nescio quis mulier vel que vir quodve neutrum
fit michi seu genera, nescio, sive gener.
Nec generum expectans sexu michi de muliebri
Non expectato volnus ab hoste tuli.¹¹⁵

La colpa viene quindi addossata alla dama di compagnia di Alda, la sorella di Pirro, l'unica ad avere accesso alle stanze della fanciulla. Ulfo l'accusa di essere ermafrodita e si dispera nell'avere come genero una fanciulla con attributi maschili.

Il tema del travestimento, vicino quindi a quello dell'androginia e della gemellarità tra maschio e femmina, è presente anche in molte opere del Cinquecento, fino a *La dodicesima notte* di Shakespeare. Questo gusto per le ambiguità e le allusioni è tipico della cultura carnevalesca, in cui si inseriscono le farse goliardiche quattrocentesche.

Infine, è necessario considerare gli intenti e le finalità degli autori nel trattare un tema così controverso e scandaloso. La loro posizione è di condanna o di lode? Che cosa spinge l'autore dello *Ianus sacerdos* a inserire la figura del prete omosessuale nella sua commedia?

Può in realtà sorprendere che durante il Medioevo venissero affrontate tematiche di questa natura, per giunta da parte di chierici ed ecclesiastici. Antonio Stäuble identifica un

¹¹⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., pp. 48-50.

¹¹⁵ Ivi, pp. 104-106.

atteggiamento indifferente e superficiale riguardo a un problema, quello della corruzione dei costumi ecclesiastici, che assume grande importanza nel corso della storia:

Il De Amicis parlando di analogo fenomeno per le commedie del Cinquecento ha sottolineato l'incongruenza di un'epoca che preferiva ridere dei propri problemi anziché risolverli, che si divertiva alle burle dei comici e novellieri, ma perseguitava Campanella, Galileo e Bruno. I commediografi quattrocenteschi si limitano a prendere un atteggiamento divertito, scettico e talvolta quasi indulgente di fronte al libertinaggio dei religiosi; essi vi vedono soprattutto una fonte di facile comicità, che sottolineano ricorrendo spesso ad un'oscenità grossolana e superficiale.¹¹⁶

Molte commedie umanistiche si basano infatti sul gusto per l'oscenità, la lascivia e il linguaggio triviale, in cui il sesso è legato al comico, motivi che si ritrovano anche nelle commedie latine del XII e XIII secolo. Con le loro trame piccanti e i temi irriverenti, queste opere descrivono un mondo ben lontano da quello che si è abituati a immaginare e si collocano in una "cultura del riso" che gioca a farsi beffe dei valori alti e dei problemi sociali, come quello della corruzione morale dei religiosi. Esse offrono un'inedita visione del Medioevo, ma soprattutto dei suoi chierici, che vengono spesso raffigurati come asceti che condannano ogni forma di lussuria, per scoprire che invece sono uomini che amano altri uomini. Il vecchio prete lascivo, che tenta di sedurre i giovani durante la confessione è un personaggio fuori dagli schemi, che non si adegua alle regole sociali, creando situazioni inusuali ed equivocate. Per aumentare l'ilarità delle scene che lo vedono protagonista, il tema viene esasperato attraverso il linguaggio osceno e gli elementi grotteschi. Le risate sono così assicurate.

Per codificare il tema dell'omosessualità nelle opere medievali è necessario far luce su un'epoca che da molti viene definita "oscura", ma non perché intollerante alle diversità, ma in quanto poche sono le fonti che tramanda e molte sono le contraddizioni che si possono rilevare. Occorre dunque comprendere il contesto in cui gli autori operano, come l'omosessuale venga percepito dall'opinione pubblica e dalle autorità, in quali provvedimenti legislativi e condanne giuridiche incorra, quale sia l'atteggiamento della Chiesa nei suoi confronti. Per questo non si crede inutile dare conto brevemente delle concezioni che circolano sull'omosessualità, indipendentemente dalla condanna e dalla censura della Chiesa, nei secoli dell'Alto e del Basso Medioevo, facendo emergere un nuovo punto di vista. La prospettiva a cui si guarda è quella di un «medioevo riproposto assecondando gli stimoli desunti da problematiche proprie del mondo contemporaneo che si proiettano indietro, fino alla classicità».¹¹⁷

¹¹⁶ STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., pp. 177-178.

¹¹⁷ BARILLARI, *Una storia d'amore e di guerra alla prima crociata?*, cit., p. 168.

2.2 La sodomia nell'Alto Medioevo

Con la scomparsa dell'Impero romano d'Occidente, l'omosessualità come tema letterario sembra destinato a scomparire per tornare solo in epoca moderna. Eppure, durante l'Alto Medioevo, contrariamente a quanto si possa pensare, gli omosessuali non sono soggetti a leggi prescrittive (sebbene ci sia una graduale restrizione degli atteggiamenti sociali verso tutte le forme di sessualità al di fuori del matrimonio) e le poche norme contro il comportamento omosessuale sono emanate dalle autorità civili senza il sostegno della Chiesa.

Nel regno di Spagna, durante il VI e VII secolo, i visigoti scelgono ebrei e omosessuali come capri espiatori di vaste tensioni sociali, causate da differenze etniche e religiose tra la popolazione e adottano una legislazione più oppressiva. Inizialmente la Chiesa non assume alcuna posizione al riguardo, ma è poi costretta a cedere, emanando alcune norme ecclesiastiche sull'argomento.

Difficilmente le autorità religiose prendono posizione su un tema così delicato poiché le leggi civili molto spesso prendono di mira lo stesso clero. L'indifferenza riguardo le pratiche omosessuali da parte delle autorità religiose è data dal fatto che alcuni membri del clero probabilmente intrattengono relazioni sessuali fra di loro. Quando Carlo Magno viene a sapere che dei monaci del suo regno hanno relazioni omosessuali, rimane molto turbato e implora i chierici di preservare se stessi da questi mali, loro che avevano fatto voto di castità, minacciando gravi punizioni, ma in realtà nessuna legislazione viene emanata al riguardo.¹¹⁸ La sorprendente tolleranza da parte delle autorità ecclesiastiche in età carolingia e la mancanza di statuti civili riguardanti l'omosessualità sono testimonianza, secondo Boswell, del fatto che il comportamento omosessuale non viene considerato più riprovevole del corrispettivo eterosessuale. Le relazioni tra due uomini sono concepite come forme di adulterio, riprovevoli e scorrette ma non come un peccato contro natura.

Numerose sono le poesie omoerotiche composte dagli ecclesiastici. La relazione d'amore tra maestro e allievo nelle comunità religiose è un vero e proprio ideale medievale e molti maestri sono conosciuti per l'intensità dei loro sentimenti verso i discepoli. Si tratta di uomini che vivono in comunità religiose, condividendo la stessa educazione, gli interessi intellettuali, l'impegno religioso e che formano poi forti legami di comunione e di affetto reciproco. Ne è un esempio il circolo di Alcuino da York alla corte di Carlo Magno. Il tema dell'amore omosessuale nella poesia del vescovo è primario, come si evince dalla poesia dedicata a un

¹¹⁸ BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 214.

allievo che egli chiama «Dafni» e in cui Alcuino lamenta la comune perdita per la partenza di un altro studente «Dodo», a cui si riferisce con l'epiteto di «cucù»: «Plangamus cuculum, Dafnin dulcissime, nostrum, / quem subito rapuit saeva noverca suis». ¹¹⁹

Sempre Alcuino scrive in una lettera all' amico Arnone, vescovo di Salisburgo:

Satis suavi commemoratione vestram recolo, sanctissime pater, dilectionem et familiaritatem; optans, ut quandoque eveniat mihi tempus amabile, quo collum caritatis vestrae desideriorum meorum digitulis amplecter. O, si mihi translatio Abacuc esset subito concessa, quam citatis manibus ruerem in amplexus paternitatis vestrae, et quam compressis labris non solum oculos aures et os, sed etiam manuum vel pedum singulos digitorum articulos, non semel, sed multoties oscularer.¹²⁰

Per Boswell non ci sono dubbi al riguardo: l'amicizia descritta dal vescovo assume evidenti connotati erotici. Infatti, egli traduce la lettera così:

Io penso al tuo amore e alla tua amicizia con tali dolci ricordi, reverendo vescovo, che desidero ardentemente quel tempo d'amore quando potevo stringere il collo delle tue dolcezze con le dita dei miei desideri [...] come coprirei con le labbra ermeticamente pressate non solo i tuoi occhi, le tue orecchie e la bocca, ma anche ogni dito delle mani e dei piedi, e non una sola volta, ma molte volte.¹²¹

Eppure non tutti i critici concordano con le tesi avanzate dallo studioso statunitense. È davvero possibile parlare di omoerotismo durante l'Alto Medioevo, epoca in cui «il corpo sessuato [...] è prevalentemente svilito, e le pulsioni e il desiderio carnale vengono largamente repressi»?¹²² Quando si può discutere, per le liriche degli ecclesiastici medievali, di amicizia appassionata e quando di amore erotico? Francesco Mosetti Casaretto tenta di rispondere a questi interrogativi nel suo intervento *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale*.¹²³

Egli prende in analisi una lirica veronese del IX secolo *O admirabile Veneris idolum*, che molti critici hanno interpretato come una poesia d'amore scritta da un chierico per un fanciullo dal quale è attratto.¹²⁴ Eppure qui, per Mosetti Casaretto, l'omosessualità è solo un'ipotesi, un'allusione, che non può essere affermata con estrema sicurezza a più di mille anni di distanza.

119 *Poesia latina medievale*, a cura di Gianna Gardenal, Milano, Mondadori, 1993, p. 13.

120 ALCUINUS, *Epistolae* in BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 232.

121 *Ibidem*.

122 JACQUES LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 27.

123 MOSETTI CASARETTO, *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale* in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali* (Genova, 27-28 maggio 2005), cit., pp. 65- 99.

124 «It has been understood most often as a love poem composed by a male teacher for a boy - a medieval version of the genre of homoerotic poems known in antiquity as *paidikon*». JAN ZIOLKOWSKI, *The Cambridge Songs* («*Carmina Cantabrigensia*»), New York-London, Garland Library of Medieval Literature, 1994, p. 306.

L'autore utilizza il termine «idolum», un sostantivo volutamente neutro che quindi apre a molte ipotesi interpretative.¹²⁵

Secondo lo studioso, un carattere che accomuna i componimenti poetici degli ecclesiastici dell'Alto Medioevo che vengono letti da molti in chiave omoerotica, è quello dell'amicizia. L'*O admirabile Veneris idolum* è probabilmente un carme d'amore fra due ecclesiastici, che si basa sui temi e sui caratteri dei *carmina ad amicum*. Il rapporto d'amore tra maestro e allievo è un vero e proprio ideale medievale e «quello dei *carmina ad amicum*, più che un genere letterario, è un linguaggio, che spesso ci esclude».¹²⁶ Infatti,

nel Medioevo, è il linguaggio dell'amore sacro che costituisce la base della lingua erotica. [...] Una fonte specifica di temi e linguaggi è poi la letteratura d'*amicitia*. Le due terminologie nel Medioevo spesso si sovrappongono, creando un ambiguo gioco, dov'è difficile discernere passione amichevole da desiderio erotico (sia etero- sia omosessuale).¹²⁷

Omoerotismo e omofilia non sono perciò facilmente distinguibili nella produzione letteraria mediolatina. Ciò che per gli occhi dei moderni non può essere altro che passione erotica, per gli uomini e le donne del Medioevo è invece un'amicizia appassionata. Per Mosetti Casaretto, «c'è una mistica cristiana e neoplatonica di mezzo, che conosce Dio orientando – e non abiurando- i sensi; e che trova nel corpo metaforizzato un mezzo efficace di espressione dello spirituale».¹²⁸

Nella Spagna islamica dell'Alto Medioevo vi è grande tolleranza e perfino ammirazione per le relazioni omosessuali. Ogni tipo di relazione è comune, dalla prostituzione all'amore idealizzato. I re scrivono poesie appassionate ai loro amanti, i poeti compongono versi l'un l'altro e la gente comune ripete le canzoni che celebrano l'amore per persone dello stesso sesso. Sebbene nel Corano il tema dell'omosessualità venga affrontato in accezione negativa, moltissime sono le comunità islamiche che trattano gli omosessuali con tolleranza. La cultura iberico-islamica unisce la libera sessualità romana con la tendenza greca di idealizzare le relazioni emotive e passionali.¹²⁹

La situazione spagnola deve essere ben nota all'Europa cristiana, come testimoniano i versi di Roswita. Tra i dialoghi drammatici della monaca tedesca, ve ne è uno ambientato nel X secolo a Cordoba, che racconta la storia di un giovane principe cristiano, Pelagio, che viene

125 MOSETTI CASARETTO, *Omoerotismo e letteratura latina*, cit., p. 82.

126 *Ibidem*.

127 EDOARDO D'ANGELO, *Storia della letteratura mediolatina*, Montella, Accademia Vivarium novum, 2004, p. 43.

128 MOSETTI CASARETTO, *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale*, cit., p. 93.

129 BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 235.

martirizzato per non aver ceduto alle lusinghe del califfo della città. Il ragazzo è tenuto in ostaggio, ma la sua straordinaria bellezza viene notata dai carcerieri, che decidono di intercedere per lui di fronte al califfo, poiché sapevano che questi è «*corruptum viciis [...] Sodomitis*».¹³⁰ Infatti, il sovrano rimane profondamente affascinato dal giovane e tenta di sedurlo ma Pelagio lo ferma, esponendo i mali di una possibile unione carnale tra un cristiano e un musulmano. Il principe viene così condannato a morte, posto su una catapulta e gettato fuori dalle mura della città. Protetto dall'amore di Dio, non prova alcun dolore, né tanto meno rimane ferito. La conclusione del dialogo giunge con la decapitazione di Pelagio e il conseguente martirio.

Il giovane principe è fin da subito descritto come un martire,¹³¹ ma non viene mai raffigurato come un ragazzo dedito all'amore omosessuale. La bellezza del giovane consiste nella fede in Dio: la sua è quindi una bellezza spirituale e non terrena, eppure egli viene collocato sul piano della carnalità, diventando l'oggetto del desiderio di un infedele.

Sorprende quindi la scelta di associare un martire alla passione omosessuale ed è ancora più inaspettato se si pensa che a farlo è una donna e, per giunta, monaca. Nel racconto di Pelagio, l'omosessualità ha una funzione unicamente strumentale, espediente narrativo che permette di condannare una fede diversa da quella cristiana. Per Francesco Mosetti Casaretto:

L'omoerotismo, nelle logiche del testo, è un'aporia funzionale, un segnale di disturbo necessario per rimarcare il segno caotico di un ambiente non cristiano; tuttavia, l'oggetto del poema non è l'*eros*, che è incidentale [...], bensì l'*agape* come sacrificio e testimonianza, la «sanità come amore».¹³²

Infatti, non sembra che il peccato che Roswita voglia condannare sia la sodomia, ma l'atto sessuale tra un cristiano e un pagano. Quello che più disgusta Pelagio non è il tentativo di seduzione da parte di un uomo, ma è il fatto che a farlo sia un musulmano, ossia un servo del demonio:

Non decet ergo virum Christi baptismate lotum
Sobria barbarico complexu subdere colla,
sed nec Christicolam sacro crismate tinctum
demonis oscillum spurci captare famelli.
Ergo corde viros licito complectere stultos,
qui tecum fatuos placantur cespite divos,
sintque tibi socii, servi qui sunt simulacri.¹³³

130 *Poesia latina medievale*, cit., p. 100.

131 «Anteriormente alla sua condanna a morte, la Canonichessa lo chiama “martyr”, “paciis alumnus”, “miles Christi”, “testis”; perfino “Christi pro lege necandus”, decapitando così, ben prima di Pelagio ogni coinvolgente mistero nel Lettore». MOSETTI CASARETTO, *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale*, cit., p. 69.

132 Ivi, p. 74.

133 *Poesia latina medievale*, cit., p. 102.

L'omosessualità come caratteristica dell'infedele legittima la scelta della monaca a trattare un tema così anticonformista. Da lì a qualche secolo, con l'inizio delle Crociate, in Europa i musulmani verranno spesso identificati con il vizio della sodomia, per sottolineare la loro natura dissoluta e peccaminosa.

Nella *passio* rosvitiana, infatti, l'omosessualità non è mai rappresentata come peccato autonomo, indipendente; non è mai stigmatizzata in sé e per sé, in quanto scandalosa «diversità» relazionale, da condannare secondo una prospettiva moralistica [...]. No. L'omosessualità qui è presente solo come conseguenza di bordone, come risultato e manifestazione esteriore di una fornicazione, che è prima di tutto disordine interiore, alienazione sessuale perché già culturale; ovvero, come effetto di una causa eminentemente religiosa: la «pervertita relazione con Dio», porta alla «pervertita» relazione con l'uomo.¹³⁴

Durante il primo Medioevo, la relativa indifferenza nei confronti degli omosessuali può essere spiegata da molteplici fattori, primo fra tutti il mancato controllo e l'assenza di autorità nei governi che hanno concesso una maggior libertà dei costumi, nonostante la società curtense scoraggiasse la manifestazione pubblica di qualsiasi comportamento non convenzionale.

La sodomia raramente viene identificata come un atto contro natura: l'idealizzazione tardo romana dell'idea di natura e le sue relative influenze negative vengono meno, malgrado la condanna da parte dei padri della Chiesa al piacere erotico e alla 'passione romantica'. Il concetto di *contra naturam* viene usato per indicare una sessualità non procreativa, legata anche all'amore eterosessuale. Tuttavia, nessun teologo invoca la natura come modello di morale dal momento che la società rurale altomedievale non si riconosce più nel *topos* di una natura idealizzata e benigna, che viene invece invocato come modello ideale di vita nella letteratura di società più sviluppate.

2.3 La rinascita del XII secolo e la letteratura omoerotica

Tra il X e il XIV secolo, l'economia dell'Europa torna a crescere in maniera esponenziale: la popolazione dalle campagne si sposta nei centri urbani, che diventano il simbolo di una nuova rinascita. La città rappresenta una possibilità di emancipazione per i contadini da qualsiasi obbligo feudale e i diritti individuali e le libertà personali assumono un'importanza rilevante. L'attrattiva che tali centri esercitano sugli uomini del tempo non è data solo dal commercio e da una migliore condizione economica, ma anche dai numerosi servizi sociali presenti: tribunali, ospedali, organismi assistenziali, università; queste ultime sono

134 MOSETTI CASARETTO, *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale*, cit., pp. 76-77.

luoghi di incontro e di scambio culturale tra uomini di nazionalità diverse, centri di produzione e di diffusione del sapere.

La letteratura dell'epoca è contraddistinta dai motivi della passione erotica e dell'amor cortese, tematiche che da secoli sembravano essere dimenticate. L'amore non è però solo prerogativa delle coppie eterosessuali, ma anche di quelle omosessuali. I classici della letteratura latina tornano in auge: gli intellettuali dell'epoca leggono Platone, Ovidio, Virgilio, che contribuiscono a far conoscere e studiare la cultura omoerotica.

La Chiesa non assume ancora, almeno fino al XIII secolo, una posizione precisa e univoca sul fenomeno sodomitico: la sua attenzione si dirige principalmente sui problemi dell'adulterio, del concubinato e dell'incesto. L'XI secolo sarà infatti caratterizzato da una serie di riforme volte a intervenire in materia di morale sessuale, in particolare per quanto riguarda il celibato ecclesiastico. In questo clima si inserisce la figura di Pier Damiani che nel 1051 compone il *Liber Gomorrhianus*, un vero e proprio atto di protesta contro la corruzione dei costumi ecclesiastici, scagliandosi in particolar modo contro il vizio della sodomia. Egli accusa i preti di avere relazioni sessuali con i loro consiglieri spirituali e di confessarsi con altri religiosi omosessuali per non incorrere in punizioni. Secondo Damiani, la sodomia è il delitto più grande di tutti, peggiore addirittura della zooerastia, in quanto porta alla morte del corpo e alla distruzione dell'anima.¹³⁵ Ancor più gravi sono i peccati commessi dagli ecclesiastici con i loro figli spirituali, paragonati a quelli commessi con le vergini dedicate a Dio. L'opera viene inviata a papa Leone X, al quale Pier Damiani si rivolge affinché tutti gli ecclesiastici omosessuali siano rimossi dalla loro carica.¹³⁶ Il papa apprezza l'omaggio ricevuto e riconosce che i chierici che si macchiano di tale vizio devono essere espulsi dalla Chiesa, ma rifiuta alcune proposte avanzate, ritenute eccessive. Egli, infatti, stabilisce che sia più opportuno il mantenimento della carica per tutti quegli ecclesiastici non coinvolti in queste pratiche da lungo tempo. La scelta di Leone X è dettata dalla posizione di un pontefice più interessato a mantenere la stabilità all'interno del clero che a punire le relazioni omosessuali.

Contro la diffusione di tale pratica tra gli ecclesiastici, cinquant'anni dopo fa sentire la propria voce Ivo di Chartres, ma anche lui senza alcun successo. Nel 1098 viene eletto Giovanni II come vescovo d'Orléans, su volere di Rodolfo II vescovo di Tours e del re di Francia, Filippo I. Giovanni è l'amante del fratello del re, Giovanni I, e dello stesso Rodolfo.

135 ROMANO CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 14.

136 PIER DAMIANI, *Liber gomorrhianus: omosessualità ecclesiastica e riforma della chiesa*, a cura di Edoardo d'Angelo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 104.

Egli è infatti così disponibile con la sua persona da essere soprannominato Flora, dal nome di una celebre cortigiana dell'epoca. La vicenda è conosciuta e molto chiacchierata dal popolo, a tal punto che circolano canzoni che celebrano la sua bellezza. Il timore principale di Ivo non è però la promiscuità del giovane, quanto il fatto che possa essere un semplice burattino nelle mani di Rodolfo. Contro le previsioni di Ivo, Giovanni II governa a lungo e in modo efficace, ritirandosi tra gli onori quarant'anni dopo.¹³⁷ In quegli stessi anni Arnolfo di Orléans scrive la *Lidia*, un'opera che agli occhi di un lettore moderno può sorprendere per l'audacia e gli intenti satirici con cui ci si fa beffa di una famiglia ducale, ma che, se si considera l'ambiente dell'epoca, non dovrebbe meravigliare. L'Orléans del XII secolo è infatti famosa per la spregiudicatezza di idee e costumi: Pietro Abelardo scrive canzoni d'amore per la sua giovane allieva Eloisa e Ilario l'Inglese, discepolo di Abelardo e maestro di Arnolfo, tra gli anni '20 e '30, compone liriche che raccontano amori omosessuali. Moltissime sono le opere provenienti dalla Francia del XII secolo che raccontano passioni omoerotiche. Inoltre, sono numerose le testimonianze in letteratura del fenomeno della prostituzione maschile in Francia: una poesia anonima del XII secolo menziona bordelli maschili a Chartres, Orléans, Sens e Parigi.¹³⁸

In Inghilterra, negli stessi anni, si cerca di introdurre una legislazione ecclesiastica contro il comportamento omosessuale. Il Concilio di Londra del 1102 tenta di informare il pubblico sulla scorrettezza di tali atti, insistendo che la sodomia sia confessata come peccato. Anselmo d'Aosta, arcivescovo di Canterbury, proibisce però la pubblicazione del decreto, in quanto, secondo l'ecclesiastico, quello della sodomia è considerato un peccato così comune da non esserci ormai più nessuno in imbarazzo ad ammetterlo.

La tolleranza che la Chiesa rivolge ai comportamenti omosessuali sorprende ancora di più se si pensa alle numerose riforme a favore del celibato ecclesiastico proposte nell'XI secolo. La letteratura satirica dell'epoca testimonia come i preti omosessuali siano molto più favorevoli al celibato rispetto a quelli eterosessuali. Una satira contro un vescovo lo accusa di essere contrario al matrimonio ecclesiastico a causa delle sue inclinazioni:

Qui sedet hac sede ganimedior est Ganimede;
Cur uxoratos a clero separat omne
audiat: uxoris non amat officium.¹³⁹

¹³⁷ *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 117-118.

¹³⁸ BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 313.

¹³⁹ I versi sono riportati in un manoscritto di Zurigo di provenienza incerta. JAKOB WERNER, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters* in BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 295.

Talvolta il semplice fatto di aver preso gli ordini implica per l'opinione pubblica la sodomia, un pregiudizio che rimane radicato anche nei secoli successivi, come attesta la letteratura goliardica e le stesse commedie umanistiche. Boccaccio nella novella I, 2 del *Decameron* utilizza il termine «sogdomitico» in riferimento al clero di Roma, colpevole non solo di peccare in lussuria, ma anche nelle pratiche omosessuali:

Egli trovò dal maggiore infino al minore generalmente tutti dionestissimamente peccare in lussuria, e non solo nella naturale ma ancora nella sogdomitica, senza freno alcuno di rimordimento o di vergogna, in tanto che la potenza delle meretrici e de' garzoni in impetrare qualunque gran cosa non v'era di picciol potere.¹⁴⁰

Nell'XI secolo Anselmo d'Aosta si fa portavoce della tradizione delle amicizie appassionate tra i monaci. Per l'ecclesiastico l'amore non è disgiunto dalla spiritualità: egli, infatti, unisce il suo intuito teologico con i sentimenti umani. Anselmo rimane devoto all'ideale monastico del celibato, ma instaura relazioni affettive con il suo maestro, Lanfranco di Canterbury e con alcuni dei suoi allievi, come testimoniano le epistole giunte fino a noi.

Molti sono i chierici che sono coinvolti e scrivono di amicizie appassionate come quelle di Anselmo. Per Aelredo di Rievaulx, nel *De spirituali amicitia*, opera dedicata a un monaco scomparso precocemente, l'amico è lo sposo della propria anima, con il quale ci si unisce a tal punto da diventare una cosa sola. A lui ci si concede completamente e ciecamente e non c'è nulla di più terribile del suo abbandono.¹⁴¹

Un *topos* molto frequente nella letteratura dell'XI e XII secolo è quello legato all'amicizia tra Davide e Gionata. Il legame affettivo fra i due personaggi biblici viene interpretato da molti poeti come l'equivalente cristiano del mito di Ganimede e quindi è spesso utilizzato per indicare una relazione amorosa fra persone dello stesso sesso. Tale tematica viene sviluppata in scritti che oscillano dall'ascetismo monastico di Aelredo all'umanesimo laico di Abelardo. Quest'ultimo con grande sensibilità sembra rappresentare nel sesto *planctus* l'amicizia fra i due uomini come una relazione erotica:

Tu michi, mi Ionatha,
flendus super omnia;
inter cuncta gaudia
perpes erit lacrima.

Vicem amicitie
Vel unam me reddere
Oportebat tempore

140 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 71.

141 AELREDO DI RIEVAULX, *L'amicizia spirituale*, a cura di Domenico Pezzini, Milano, Paoline, 2004, p. 163.

Summe tunc angustie:

triumphi participem
vel ruine comitem,
ut te vel eriperem
vel tecum occumberem,

vitam pro te finiens
quam salvasti tociens,
ut et mors nos iungeret
magis quam disiungeret.¹⁴²

Il suo interesse per il tema è con ogni probabilità solo di natura accademica ed è possibile che sia stato influenzato dalle liriche del suo allievo Ilario l'Inglese e di altri amici di Parigi, autori di numerose poesie a sfondo omoerotico.

Interessante è anche la produzione in quest'epoca di dispute letterarie fondate sul contrasto tra eterosessualità e omosessualità. La più diffusa è la *Disputa fra Ganimede ed Elena*, un componimento in versi di autore anonimo del XII secolo.¹⁴³ Al centro della controversia vi è la questione se per un uomo sia da preferire l'amore di una donna o quello di un fanciullo. Il dibattito viene affrontato di fronte a un'assemblea divina, alla quale partecipa anche Natura. A favore dell'amore eterosessuale, Elena sostiene la possibilità di procreazione che è concesso dal rapporto uomo-donna e compie un duro attacco contro la cupidigia del ragazzo, che non ama realmente, ma si concede solo su ricompensa. Ganimede afferma invece la superiorità di una relazione affettiva tra persone dello stesso sesso, dichiarando l'origine divina di tale pratica. Secondo Curtius, l'anonimo autore ritiene che la sessualità sia influenzata dal ceto sociale: la classe dirigente, a cui l'opera è rivolta, è dedita agli amori omosessuali («Ludus hic quem ludimus, a diis est iuventus/ et ab optimatibus adhuc est retentus», vv. 119-120)¹⁴⁴ mentre il popolo intrattiene unicamente relazioni eterosessuali («Rustici, qui pecudes possunt appellari, / hii cum mulieribus debent inquinari»,¹⁴⁵ vv. 135-136).¹⁴⁶

Rispetto alla letteratura latina, un significativo cambiamento è dato dall'uso di un'interlocutrice: mai prima di allora una donna aveva partecipato a una controversia, sebbene il tono misogino delle argomentazioni rimanga molto forte.¹⁴⁷

142 PIETRO ABELARDO, *Planctus*, a cura di Massimo Sannelli, Trento, La Finestra, 2002, p. 34.

143 *Medieval Latin Poems of Male Love and Friendship*, tradotto da Thomas Stehling, New York- London, Garland Publishing, 1984, pp. 104-121.

144 Ivi, p. 112.

145 *Ibidem*.

146 CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 133.

147 Secondo Boswell, «questa alterazione del modello classico riflette un profondo cambiamento nella posizione delle donne nel *milieu* in cui le dispute furono scritte; invece di apparire nella letteratura d'amore come semplici oggetti, preferiti da un maschio e rifiutati da un altro, in queste trattazioni d'amore gay le donne vi parteciparono

Il dibattito esemplifica l'ambivalenza medievale sul tema dell'omoerotismo: il poeta fa perdere la disputa a Ganimede e, nella conclusione, egli condanna l'omosessualità. Eppure, gli stessi dedicatari del poemetto non sembrano disprezzare tale pratica secondo le parole del poeta (vv. 157-160):

Approbatis opus hoc scimus approbatum,
nam qui mundi reginem tenent et primatum,
qui censores arguunt mores et peccatum,
hii non spernunt pueri femur levigatum.¹⁴⁸

I lettori dell'opera sono probabilmente personalità di spicco dell'epoca, appartenenti al clero o alla classe nobiliare. La composizione e la diffusione della poesia sembrano quindi suggerire un contesto sociale tollerante e aperto al dibattito, per nulla imbarazzato nel trattare un simile argomento.

Nel corso del Medioevo, liriche d'amore omoerotico coesistono con poesie di forte critica all'omosessualità e in particolare ai travestiti. Si tratta di componimenti profondamente influenzati dalla letteratura latina, in cui agisce non solo la morale cristiana ma anche un'idea di decoro sociale. Mentre per la moderna società occidentale, l'omosessualità è una categoria circoscritta e con precisi confini, nel Medioevo non ci sono categorie sociali e psicosociali definite: la pratica omosessuale è un peccato come tutti gli altri. In molti manuali penitenziali la sodomia viene considerata alla stregua della golosità e ubriachezza.¹⁴⁹ Si tratta di un peccato di eccesso, un peccato di vita decadente e dissoluta, ma soprattutto è un peccato che chiunque sembra possa commettere.

Tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII gli attacchi contro gli omosessuali diventano più feroci e assumono una posizione morale: nei versi di Marbodo di Rennes o di Bernardo di Cluny la sodomia viene descritta come un peccato e coloro che la praticano non sono solo disprezzati, ma vengono raffigurati come i peggiori tra i peccatori. Il più influente attacco contro l'omosessualità è il *De planctu naturae* di Alano di Lilla, un trattato in prosimetro del XII secolo, in cui Natura rimprovera l'uomo per aver trasgredito la legge divina. L'autore prende a modello la *De consolatione philosophiae* di Boezio e offre una lettura della realtà secondo la dottrina filosofica platonica inserita all'interno del pensiero cristiano. L'opera inizia con l'immagine di una donna bellissima in lacrime, Natura, che dopo le numerose domande

nel loro proprio interesse, come intellettuali sullo stesso piano dei maschi coinvolti e come persone i cui diritti sessuali meritano uguale attenzione nell'arena della disputa». BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 314.

148 *Medieval Latin Poems of Male Love and Friendship*, cit., p. 114.

149 Ivi, p. XX.

del poeta sulla sua identità, risponde dicendo di essere la «vicaria Dei», ossia la mediatrice del volere divino sulla terra.¹⁵⁰ Il suo compito è quello di avvertire gli uomini: se essi continueranno a commettere atti di malvagità e a dedicarsi a vizi nefandi, l'armonia cosmica stabilita da Dio rischia di rompersi.

L'origine del capovolgimento e del disordine del cosmo viene spiegato attraverso una *fabula*. Su volere di Natura, Venere si unisce in matrimonio con Imeneo e genera Cupido, che condivide con lei il compito di diffondere l'amore sulla terra. La relazione fedifraga della dea con Antigenio genera però Jocus, frutto della trasgressione divina: da questo momento gli uomini si dedicano a ogni sorta di vizio, tra cui quello dell'omosessualità.

Tra il 1250 e il 1300 l'omosessualità passa da una condizione di assoluta legalità nella maggior parte d'Europa a una in cui viene punita con la pena di morte, sebbene si conoscano pochissimi esempi di condanne capitali per tale peccato. Jacques Le Goff, a proposito del radicale cambiamento nei confronti degli omosessuali, spiega che: «se il XII secolo ha potuto essere chiamato “il tempo di Ganimede”, il vento di riforma investì anche i sodomiti, tanto più che l'evoluzione della nozione di natura aggravò i peccati sessuali [...] e l'omosessualità [...] divenne il “vizio indicibile”». ¹⁵¹ In questo periodo di transizione si inserisce il pensiero di uno dei massimi poeti della letteratura italiana, il quale rivela il suo anticonformismo nella scelta di inserire fra le esemplarità dei peccatori del suo *Inferno* la problematica figura di un intellettuale di rango e suo maestro, quale Brunetto Latini.

2.4. La sodomia nella *Commedia*

Nella *Commedia* il tema della sodomia viene affrontato in tre canti: *Inferno* XV, *Inferno* XVI e *Purgatorio* XXVI.

Il canto XV dell'*Inferno* è dedicato all'incontro con il maestro e amico Brunetto Latini. Dopo aver lasciato la selva dei suicidi, Dante e Virgilio camminano lungo un argine e si imbattono in una schiera di dannati, i quali, a causa del fumo, aguzzano la vista «come 'l vecchio sartor fa ne la cruna», ¹⁵² per cercare di capire chi siano le due figure che avanzano verso di loro. Fra i peccatori vi è anche Brunetto Latini. Lo stupore del Poeta è immenso nel trovare in quel luogo infernale il suo antico maestro: lo shock è reso attraverso la battuta «Siete

150 ALBERTO BARTOLA, *Filosofia, teologia, poesia nel De planctu naturae e nell'anticlaudianus di Alano di Lilla* in «Aevum», 62, 1988, p. 233.

151 LE GOFF, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p.114

152 *Inferno* XV, v. 21.

voi qui, ser Brunetto?»,¹⁵³ che crea così un rapporto di complicità fra Dante e il lettore, il quale non si sarebbe mai aspettato di trovare un personaggio di tale levatura fra i dannati. Egli fatica a riconoscere il viso del suo maestro, a causa del «cotto aspetto»¹⁵⁴ e del «viso abbrusciato»¹⁵⁵ provocati dalla pioggia di fuoco.

Il rapporto maestro-allievo è qui declinato come quello tra padre e figlio: infatti, Brunetto Latini al v. 31 chiama Dante «O figliol mio» e si rammarica di non averlo potuto sostenere e aiutare nella sua opera («dato t'avrei a l'opera conforto»).¹⁵⁶ In questo passo il Poeta sembra voler alludere al vero compito del maestro, che non è solo quello di trasmettere conoscenza, ma soprattutto di dare conforto e amore al suo allievo. A Brunetto Latini è poi affidato il ruolo di preannunciare l'esilio di Dante a causa della malvagità dei fiorentini.

Nel canto vengono nominati anche altri sodomiti, tutti letterati ed ecclesiastici di grande fama:

In somma sappi che tutti fur cherci
e litterati grandi e di gran fama,
d'un peccato medesmo al mondo lerci.

Priscian sen va con quella turba grama,
e Francesco d'Accorso anche; e vedervi,
s'avessi avuto di tal tigna brama,

colui potei che dal servo de' servi
fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,
dove lasciò li mal protesi nervi.¹⁵⁷

Le anime citate dal poeta fiorentino sono il grammatico Prisciano, il giurista e letterato Francesco d'Accorso e il vescovo di Firenze, Andrea de Mozzi, tutte personalità che si inseriscono negli studi classici. Riguardo all'omosessualità di Prisciano non si sa molto. In *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Boccaccio afferma che:

Non lessi mai né udi che esso di tal peccato fosse peccatore, ma io estimo abbia qui voluto porre lui, acciò che per lui s'intendano coloro li quali la sua dottrina insegnano; del qual male la maggior parte si crede che sia maculata, per ciò che il più hanno gli scolari giovani, e per l'età temerosi e ubidienti, così a' disonesti come agli onesti comandamenti de' lor maestri; e per questo comodo si crede che spesse volte incappano in questa colpa.¹⁵⁸

153 Ivi, v. 30.

154 Ivi, v. 26.

155 Ivi, v. 27.

156 Ivi, v. 60.

157 Ivi, vv. 106-114.

158 BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VI: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965, p. 680.

Probabilmente durante il Medioevo, la pratica della sodomia è così connessa alla figura del maestro, oltre a quella del chierico, che per il semplice fatto di esercitare tale professione si era considerati sodomiti.

Gli ultimi versi del canto restituiscono l'immagine di un uomo che sembra non essersi macchiato di alcuna colpa e che affronta il suo destino come un vincitore:

Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro

quelli che vince, non colui che perde.¹⁵⁹

L'atteggiamento di compassione e benevolenza di Dante viene riscontrato anche da Boccaccio, che allude a una possibile omosessualità del poeta:

Suole l'autore nelle parti precedenti sempre mostrarsi passionato quando vede alcuna pena appena della quale egli si sente maculato: non so se qui si vuole che l'uomo intenda, per questa compassione avuta di costoro, che esso si confessi peccatore di questa scellerata colpa; e però il lascio a considerare agli altri.¹⁶⁰

I commentatori della *Commedia* di ogni periodo storico, siano essi antichi che moderni, si sono interrogati riguardo il motivo che abbia spinto Dante a inserire la figura del suo antico maestro nell'*Inferno*. Gli studiosi, infatti, si dividono fra coloro che sostengono la "colpa" puramente linguistica o etica dell'antico letterato (come, per esempio, André Pézard e Eugene Vance); chi, come i critici più tradizionalisti, ritiene che la presenza di Brunetto Latini in tale canto risponda a ragioni di ordine strutturale dell'opera, in quanto adempie al compito di contraltare alla figura di Cacciaguida; infine coloro che affermano l'omosessualità del poeta sulla base di una canzone attribuita a Latini e dedicata al fiorentino Bondie Dietaiuti.¹⁶¹

Indistintamente da quali siano le reali ragioni che spingono l'autore a tale scelta, Dante in questo canto appare reticente nel condannare il suo maestro rispetto al peccato della sodomia, ma implicitamente non può che concordare con la condanna divina.

Il motivo della sodomia prosegue nella prima parte del canto XVI dell'*Inferno*: qui avviene l'incontro con tre dannati, i quali si sono allontanati dal loro gruppo per chiedere a Dante di fermarsi, avendolo riconosciuto come fiorentino dalle vesti. Sono Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, tutti e tre politici fiorenti della seconda metà del XIII secolo. Come Brunetto Latini, anche loro in vita hanno avuto grande fama e gloria, mentre

159 *Inferno* XV, vv. 121-124.

160 BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 678.

161 *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I: *Inferno*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2000, p. 208.

ora si trovano in una condizione miserevole, con «'l tinto aspetto e brollo».¹⁶² Il dolore provocato dal fuoco è reso con maggior realismo rispetto al canto precedente («Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri, / ricenti e vecchie, da le fiamme incese!»).¹⁶³

Iacopo Rusticucci si presenta affermando che «la fiera moglie più ch'altro mi nuoce»,¹⁶⁴ chiaro riferimento alla sua omosessualità. La critica dell'epoca ha spesso letto il commento di del peccatore in chiave misogina: a causa della moglie iracunda, egli avrebbe avuto a noia tutte le donne e avrebbe così intrapreso relazioni omoerotiche.

Dicono alcuni che costui ebbe per moglie una donna tanto ritrosa e tanto perversa e di sì nuovi costumi e maniere, come assai spesso se ne veggiamo, che in alcuno atto con lei non si poteva né stare né vivere; per la qual cosa il detto messere Iacopo partitosi da lei e stimolando l'appetito carnale, egli si diede alla miseria di questo vizio. E questo si può credere che facesse, quella vergogna temendo che i chierici mostrano di temere, più del biasimo degli uomini curando che dell'ira di Dio; e per quello acquistò di dovere nella perdizione eterna avere questo supplicio.¹⁶⁵

L'ammirazione per l'impegno civile e la sofferenza per il destino delle tre anime sono sincere: la condizione in cui essi si trovano non causa il disprezzo del Poeta, ma solo dolore nell'assistere ai loro tormenti, tanto che Dante si sarebbe gettato ad abbracciarli se non avesse avuto paura di essere bruciato dal fuoco.

S'ì fossi stato dal foco coperto,
gittato mi sarei tra lor di sotto,
e credo che 'l dottor l'avria sofferto;

ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi facea ghiotto.

Poi comincia: «Non dispetto, ma doglia
la vostra condizion dentro mi fisse,
tanta che tardi tutta si dispoglia.»¹⁶⁶

In *Purgatorio* XXVI, il Poeta colloca i sodomiti nell'ultima cornice del Purgatorio, quella della lussuria, a un passo dalle porte del Paradiso. Dante sta camminando lungo l'orlo della terrazza insieme a Virgilio e Stazio e, a causa del sole, la sua ombra viene proiettata a terra. Un gruppo di anime, che ha notato questo fatto insolito, si avvicina e interroga il Poeta sulla sua presenza in quel luogo. L'anima che si rivolge al Poeta è Guido Guinizzelli, padre del Dolce stil novo, che si trova in Purgatorio perché prima di morire si è pentito del peccato commesso.

162 *Inferno* XVI, v. 30.

163 Ivi, vv. 10-11.

164 Ivi, v. 45.

165 BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 693.

166 Ivi, vv. 46-53.

Dante, anche in questa occasione, vorrebbe abbracciarlo ma si trattiene per timore del fuoco. Per il grande debito che egli ha nei confronti della sua poesia, definisce Guinizzelli «padre mio» e gli dichiara la sua profonda ammirazione: «Li dolci detti vostri, /che, quanto durerà l'uso moderno, /faranno cari ancora i loro incostri».¹⁶⁷

All'inizio del dialogo tra Dante e Guinizzelli, i due vengono interrotti dall'arrivo nella direzione opposta di una fitta schiera di anime: i due gruppi si incontrano e si baciano, come «s'ammusa l'una con l'altra formica/ forse a spiar lor via e lor fortuna».¹⁶⁸ Le anime però non si fermano e continuano il loro cammino, dopo essersi salutate:

Tosto che parton l'accoglienza amica,
prima che 'l primo passo li trascorra,
sopragridar ciascuna s'affatica:

la nova gente: «Soddoma e Gomorra»;
e l'altra: «Ne la vacca entra Pasife,
perché 'l torello a sua lussuria corra»¹⁶⁹

Secondo la critica, il primo gruppo sta espiano le colpe di eccessivo desiderio omosessuale, l'altro di desiderio eterosessuale. È lo stesso Guinizzelli a fornire una spiegazione dell'incontro a Dante:

La gente che non vien con noi, offese
di ciò per che già Cesar, trionfando,
“Regina” contra sé chiamar s'intese:

però si parton “Soddoma” gridando,
rimproverando a sé, com 'hai udito,
e aiutàn l'arsura vergognando.¹⁷⁰

Per quanto riguarda il primo gruppo, non ci sono dubbi che si riferisca alle anime che un tempo avevano praticato la sodomia. La città di Sodoma è un riferimento biblico al vizio dell'omosessualità, mentre la figura di Cesare viene spesso associata a quello dell'omosessuale. Racconta Svetonio che Curione il Vecchio era solito chiamare Cesare «marito di tutte le mogli e moglie di tutti i mariti»: l'espressione allude alla sua relazione con il re di Bitinia, nella quale si diceva egli assumesse il ruolo di passivo, accusa molto grave da rivolgere a un generale romano. La cosa era nota a tal punto che le sue truppe per festeggiare la conquista dalla Gallia cantavano: «Cesare conquistò la Gallia; Nicomede, Cesare» e per questo era denominato «regina di Bitinia».¹⁷¹

167 *Purgatorio* XXVI, vv.112-114.

168 Ivi, vv.35-36.

169 Ivi, vv. 37-42.

170 Ivi, vv. 76-81.

171 *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II: *Purgatorio*, cit., p. 418.

La colpa del gruppo di dannati di cui fa parte Guido Guinizzelli viene invece così descritta:

Nostro peccato fu ermafrodito;
ma perché non servammo umana legge,
seguendo come bestie l'appetito,

in obbrobrio di noi, per noi si legge,
quando partinci, il nome di colei
che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge.¹⁷²

La critica è concorde nel ritenere che questo gruppo debba espiare un'eccessiva passione eterosessuale, sebbene l'espressione «ermafrodito» e il riferimento al mito di Pasifae possano creare qualche ambiguità. La figura di Pasifae è simbolo della sfrenatezza sessuale, che induce ad avere rapporti anche con gli animali.¹⁷³ Il termine “ermafrodito” è spesso utilizzato come sinonimo per omosessuale in epoca medievale e la spiegazione di Guinizzelli lascia qualche perplessità.

A proposito dell'incontro fra le due schiere di anime, Boccaccio ha così commentato:

Apare per queste parole alcuna differenza esser tra quegli che contro a natura peccarono, poichè per diverse schiere son tormentati, e non osa l'una schiera esser con l'altra; e senza dubbio differenza ci è, per ciò che non solamente in una maniera e con una sola spezie d'animali si commette.[...] commettesi adunque questo peccato quando due d'un medesimo sesso a ciò si convengono, sì come due uomini, e similmente quando due femine; il che sovente avviene, e, secondo che alcuni vogliono, esse primieramente peccarono in questo vizio, e da lor poi divenne agli uomini. Commettesi ancora quando l'uomo e la femina, eziandio la propria moglie col marito, meno che onestamente e secondo l'ordinaria regola della natura e ancora delle leggi canoniche, si congiungono insieme. Commettesi ancora quando con alcuno animal bruto o l'uomo o la femina si pone; la qual cosa non solamente a Dio, ma ancora agli scellerati uomini è abominevolissima.¹⁷⁴

Il novellatore toscano afferma che necessariamente vi deve essere una differenza fra i due gruppi dal momento che procedono in due diverse direzioni e non osano stare insieme. Questa divergenza può essere ricercata nelle diverse modalità con cui si può commettere tale peccato. Egli fa riferimento ai rapporti omosessuali maschili e femminili (questi ultimi visti in chiave più negativa, in quanto le donne sarebbero le prime ad aver commesso il peccato, che poi viene imitato dagli uomini), i rapporti fra uomo e donna non «onesti», quindi non finalizzati alla procreazione, e infine la zooerastia, considerata la peggiore tra le colpe.

La scelta di inserire i sodomiti all'interno del Purgatorio equivale a dichiarare che queste anime, se pentitesi in vita, possono salvarsi e anche chi si è macchiato di tale peccato può avere

¹⁷² *Purgatorio* XXVI, vv. 82-87.

¹⁷³ La regina di Creta, per castigo divino, si innamora di un bianchissimo toro inviato da Giove. In suo aiuto giunge Dedalo che le costruisce una vacca di legno cava, in cui ella può entrare per consumare il rapporto sessuale con il toro. Pasifae rimane incinta e dà alla luce il Minotauro.

¹⁷⁴ BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 682.

il privilegio di entrare in Paradiso una volta espiate le proprie colpe. Il peccato della sodomia rientra nella categoria della lussuria, che consiste nell'eccesso di desiderio sessuale. Rispetto alla tradizione altomedievale, sta quindi cambiando il rapporto con la sessualità: se prima si proponeva un ideale di vita ascetico, basato sulla rinuncia al piacere e sulla lotta alle tentazioni, ora l'amore (e quindi anche la carnalità) non viene totalmente condannato, ma deve essere regolamentato, ossia è necessario che esso avvenga in forma moderata e controllata. Solo così ci sarà una possibilità di salvezza.

La posizione di Dante, per quanto di disapprovazione, non appare quindi di completa censura come invece accadrà negli anni successivi.

2.5 L'umanesimo e il "vizio indicibile"

A partire dalla seconda metà del XIII secolo, in molti stati europei si diffonde un clima di odio e di intolleranza verso gruppi minoritari, che nel primo Medioevo furono oggetto di persecuzione solo in casi sporadici e quasi mai sistematici. Il XIII e il XIV secolo si presentano come epoche di profonda repressione ed esclusione. Le principali vittime di questi duri attacchi sono gli eretici, ma anche gli ebrei, gli omosessuali e i lebbrosi.

Tra il 1250 e il 1300, la pena prevista dagli ordinamenti giuridici di gran parte dei paesi europei contro l'omosessualità consiste nell'esecuzione capitale. In Spagna, un editto castigliano della seconda metà del XIII secolo prevede che coloro che sono colpevoli di sodomia, siano evirati davanti al popolo e dopo tre giorni, condannati a morte, appesi per le gambe.¹⁷⁵ Un provvedimento analogo viene prescritto in una legge fiorentina del 1325. In realtà, i casi di condanne capitali per il solo vizio della sodomia sono piuttosto rari e sono spesso legati all'abuso di minore o associati ad altri crimini.¹⁷⁶

In Italia il massimo esponente ecclesiastico contro la sodomia nel Quattrocento è Bernardino da Siena, che tra 1423 e il 1427, pronuncia dieci prediche interamente dedicate al "vizio innominabile", nelle città di Padova, Firenze, Siena, Assisi e Perugia. L'insistenza con cui affronta tale tema è un segnale del nuovo clima di intolleranza sviluppato in tutta Europa. Egli richiede punizioni più severe e intransigenti verso coloro che cadono nel "vizio nefando",

175 CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, cit., p. 19.

176 «The courts rarely this crime [...] The few cases they pursued overwhelmingly involved violent acts of assault or rape, the violation of young children, sodomy committed together with other crimes, and less frequently and often only after years of illicit sexual activity, publicly known habitual sodomites [...] they [scil. The courts] wilfully ignored a good deal of sodomitical activity that was more discreet and less troubling». MICHAEL ROCKE, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 25.

nel quale tutti gli uomini possono incorrere, anche coloro che sono sposati, a causa del fascino esercitato dai fanciulli. Infatti, un luogo comune diffuso nel Medioevo si basa sull'idea che le relazioni omosessuali si realizzino specialmente tra uomini di età diverse: nella novella V, 10 del *Decameron* Pietro è attratto da un giovanissimo ragazzo e, anche nella commedia del *De Cavichio*, il protagonista intrattiene relazioni amorose con dei fanciulli.

Oltre alle norme giuridiche e alle prediche che vertono su tale materia, l'omosessualità trova ampio riscontro anche nella letteratura minore, nei poemetti scherzosi e nelle poesie satiriche. Qui la sodomia è spesso utilizzata come accusa rivolta a vari personaggi realmente esistiti e si presenta quale fatto quotidiano della vita, come nella *Buca di Monferrato* di Tommaso Finiguerra detto Za, una raccolta di poemetti del XV secolo, che ha come protagonisti una serie di personaggi fiorentini dell'epoca riuniti nella taverna "La buca".¹⁷⁷

Gli autori di tali scritti non utilizzano però i toni di feroce condanna dei predicatori quattrocenteschi, né tanto meno insistono sul carattere *contra naturam* degli amori omosessuali. Nella poesia goliardica l'omosessualità è oggetto di burle e di lazzi, attraverso l'uso di un linguaggio osceno e grottesco, tipico della cultura medievale, ma non viene mai condannata realmente. Questi poemetti costituiscono l'aspetto "ludico" di una realtà molto più seria, che è contraddistinta dalle prediche cariche di odio e dalle leggi che prevedono il rogo come punizione per i sodomiti.¹⁷⁸

Una lirica di metà Quattrocento insiste sul tema dell'avarizia di un sodomita, che si concede solo dopo essere stato pagato:

El duca di Beri fu tanto gaio
che pose oppenione a ogni gioia;
simil fa la scelerata troia
di questo doloroso Mormoraio.
Se prima non gli dai qualche danaio
o drappi o panni per saziar sua noia,
non aspettar di cavarti la foia,
perché de' tristi è dottorato in vaio.
E, come dico, el duca di Beri
non ebbe tanti ane' begli e perfetti
quanti costui ti chiederebbe il dì.
E non val perch'a lui tu gli prometti,
chè per promessa non aresti un sì
da lui, se prima in man non gliel metti.
Costui chiede confetti,
starne, capponi e fagiani e migliacci,
e non si cura poi donde gliel cacci.¹⁷⁹

177 STEFANO FINIGUERRI, *La buca di Monferrato, lo studio d'Atene e il Gagno: poemetti satirici del XV secolo*, Bologna, 1884.

178 CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, cit., p. 72.

179 *Lirici toscani del '400*, vol. I, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, 1975, p. 323.

L'accusa di avidità rivolta al duca di Berì, il quale «de' tristi è dottorato in vaio», è presente anche in altri scritti a sfondo omosessuale, come in *Disputa tra Elena e Ganimede* quando Elena rimprovera l'avversario per la sua cupidigia e Ganimede ammette di concedersi per denaro.¹⁸⁰ Nel corso dei secoli, si sono infatti creati dei motivi tipici che contraddistinguono la figura dell'omosessuale nella letteratura, come appunto l'avarizia, l'attrazione per i fanciulli, l'ipocrisia di chierici e maestri, il disprezzo per il genere femminile, tutti motivi che provengono in gran parte dal mondo classico e che si possono riscontrare anche nelle farse goliardiche quattrocentesche.

Diversamente dalla letteratura satirica, nei "libri di ricordanze"¹⁸¹ del Trecento e Quattrocento non c'è invece alcun riferimento all'omosessualità: è chiaro che non si vuole associare il nome di famiglia a tale vizio.

Molte delle liriche quattrocentesche dedicate all'omoerotismo sono di origine fiorentina: Firenze ha infatti la fama di "città sodomitica" e in Germania si utilizza il termine «florenzer» per indicare gli omosessuali. Di origine fiorentina sono tutte le anime dei sodomiti che Dante incontra nell'Inferno e, quando nell'ottobre del 1333 l'Arno esonda, i commentatori dell'epoca descrivono l'accaduto come un provvedimento divino per punire la città, paragonando l'accaduto all'episodio biblico di Sodoma e Gomorra.¹⁸²

Un luogo comune molto radicato nella storia è quello di credere che gli umanisti indugiassero in tali pratiche. Il motivo di tale pregiudizio può essere imputato allo sviluppo del pensiero neoplatonico, attorno alla figura di Marsilio Ficino, nella Firenze della seconda metà del Quattrocento. Gli intellettuali fiorentini guardano alla Grecia e alla sua cultura come principale modello di imitazione e questo può aver portato al diffondersi dello stereotipo dell'umanista dedito agli amori omosessuali, dato che la pederastia era pratica comune tra gli antichi greci. Inoltre, sono gli stessi umanisti a rivolgersi reciproche accuse in tale direzione.

Nella satira VI, Ariosto chiede consiglio a Bembo per la scelta di un buon precettore per il figlio. Ciò che sta più a cuore al poeta però non è la sapienza del maestro, quanto l'onestà dei suoi costumi dal momento che è consapevole di quale sia il vizio che accomuna gli insegnanti:

¹⁸⁰ «Odor lucri bonus est, lucrum nemo vitat: / nos, ut verum fatear, precium invitat. / Hunc, qui vult dutescere, ludum non dimittat: pueros hic evehit, pueros hic ditat». *Medieval Latin Poems of Male Love and Friendship*, cit., p. 114.

¹⁸¹ Con la definizione di "libri di ricordanze" o quella più recente di "libri di famiglia" si indicano dei quaderni redatti dal capofamiglia tra il XIV e il XVI secolo a Firenze finalizzati all'annotazione di episodi personali, acquisti e vendite di beni immobili, prestiti e donazioni, episodi di vita sociale e politica della città e rappresentano perciò un'importante fonte per la ricostruzione della storia fiorentina.

¹⁸² CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, cit., p. 78.

O nostra male avventurosa etade,
 che le virtudi che non abbian misti
 vizii nefandi si ritrovin rade!
 Senza quel vizio son pochi umanisti
 che fe' a Dio forza, non che persüase,
 di far Gomorra e i suoi vicini tristi [...]
 Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena
 di poesia, e poi dice: «è gran periglio
 a dormir seco e volgerli la schiena».¹⁸³

Dopo l'esilio da Firenze nel 1433, Francesco Filelfo, letterato antimediceo, compone una serie di orazioni contro Cosimo de' Medici, il quale viene accusato di derubare le grandi famiglie fiorentine e di sperperare tale denaro con i suoi «aleatoribus, adulteris, helleuonibus, nepotibus, lenonibus, impuris scortis et impudicissimis pueris».¹⁸⁴ Non solo: Filelfo racconta che una sera, recatosi senza preavviso a casa di Poggio Bracciolini, trovò l'umanista insieme a Cosimo e altri intellettuali, tra cui Niccolò Niccoli, che si intrattenevano in amori illeciti con dei ragazzi durante un banchetto. Cosimo viene paragonato ai governanti dell'antica Grecia, ma mentre quest'ultimi erano capaci di astenersi anche dal guardare i fanciulli troppo belli, il politico fiorentino indugia in attività ben più gravi.¹⁸⁵

Bracciolini risponde con la stessa moneta a Filelfo, che viene tacciato di sodomia nelle facezie CLXXXVII e CLXXXVIII. In quest'ultima, il letterato paragona le azioni di Giove, che aveva rapito Europa e Ganimede, alle malefatte di Filelfo, il quale aveva sedotto una ragazza greca e aveva portato con sé in Grecia un fanciullo padovano:

Tum alter non iniucundus vir: «Non mirum est» inquit «si, nepos Iovis, gesta parentum imitatus, et alteram Europam rapuit, et alterum Ganymedem,» denotans eum et virginem Graecam, Ioannis Chrysolorae filiam, ab eo stupratam in Italiam advexisse, et quemdam adolescentem Patavinum ab eo propter formam in Graeciam advectum.¹⁸⁶

Famosi sono poi i carmi che Niccolò Lelio Cosmico dedica a due giovinetti: il primo a un certo Adrasto, forse uno schiavo di colore di Cosimo de' Medici, che l'umanista padovano cerca di sedurre nonostante le sue resistenze; il secondo a Giano, con il quale invece ha giaciuto per molte notti e giustifica il suo peccato con la potenza dell'amore.¹⁸⁷

È però con Antonio Beccadelli, detto il Panormita, e il suo *Hermaphroditus* che il tema dell'amore omosessuale trova un maggior spazio di rappresentazione nella letteratura. Antonio

183 LUDOVICO ARIOSTO, *Le satire*, a cura di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1978, p. 55.

184 REMIGIO SABBADINI, *Notizie sulla vita e gli scritti di alcuni dotti umanisti del secolo XV, raccolte da codici italiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 6, 1885, p. 162.

185 Ivi, p. 166.

186 POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1983, p. 320.

187 VITTORIO ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico poeta padovano del secolo XV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 13, 1889, pp. 101-158.

Beccadelli conduce una vita da avventuriero, passando per le maggiori corti d'Italia: Venezia, Bologna, Firenze, Pavia e Napoli. Nel 1425 dedica a Cosimo de' Medici l'*Hermaphroditus*, una raccolta di epigrammi erotici in latino, su modello classico. Il titolo deriva dal mito raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*: Ermafrodito è il bellissimo figlio di Hermes e Afrodite, di cui è innamorata la ninfa Salmace. Quest'ultima chiede ed ottiene dagli dei di fondersi in unico corpo con il suo amato, dando così vita a una creatura che racchiude in sé entrambi i sessi. Come spiega l'autore nella dedica iniziale al suo signore, la figura di Ermafrodito allude alle pratiche bisessuali che vengono descritte nei suoi versi. Il Panormita, con la sua opera, mette in scena un vero «teatrino della sconnessione»:¹⁸⁸ i personaggi descritti sono personalità in vista del tempo, ma anche prostitute, pederasti, fanciulli costretti a vendere il proprio corpo. La lingua è classicheggiante ma molti sono i neologismi e spesso si fa uso di termini scurrili. Quello che se ne ricava è un quadro dei peggior vizi e abitudini della Firenze di Cosimo de' Medici.

I contemporanei accolgono con entusiasmo l'opera, per la fattura degli epigrammi e la varietà delle scene proposte, sebbene vi sia qualche riserva e imbarazzo. Guarino Veronese loda l'opera del Panormita e, cercando di proteggerlo dalle accuse che gli sono indirizzate, suggerisce che il titolo debba essere interpretato come l'unione di eloquenza (Hermes) e grazia (Afrodite).¹⁸⁹

Poggio Bracciolini ammira la *varietas* dei temi e l'eleganza dei versi, ma l'argomento affrontato è fonte per lui di imbarazzo.¹⁹⁰ Nella lettera che egli invia a Beccadelli, lode e biasimo si uniscono: l'umanista considera l'*Hermaphroditus* un esercizio letterario giovanile del poeta, che ora deve essere messo da parte per poter trattare temi più alti. Beccadelli risponde alle critiche ricordando che la sua è pura imitazione e che altri ben più importanti di lui si sono dedicati questo genere: Catullo, Tibullo, Propertio, Giovenale, Marziale, Virgilio e Ovidio.¹⁹¹

Attraverso la sua difesa,

fu costretto a stabilire una tradizione e così a dimostrare la necessità della letteratura [...] Beccadelli continua a insegnare al mondo che questa, la letteratura, è stata - e ancora può essere - il solo modo per parlare degli istinti; che la letteratura ammette nello spazio del sociale le inclinazioni di ciascuno, anche le più difficili da comprendere e da definire sul piano della morale, a cominciare dal sesso.¹⁹²

188 IL PANORMITA, *L'Ermafrodito*, a cura di Nicola Gardini, Torino, Einaudi, 2017, p. V.

189 Ivi, p. VIII.

190 *Ibidem*.

191 Ivi, pp. IX-X.

192 Ivi, p. XI.

L'audacia e l'anticonformismo del Panormita permettono di rappresentare un mondo che si cerca di nascondere e di annientare e che non lascia traccia di sé nella letteratura successiva alla Controriforma.

L'*Hermaphroditus* è una ricca raccolta di storielle licenziose, piaceri sessuali sfrenati, eccessi e goliardie, oscenità e violenza, tutti motivi e temi di cui la cultura carnevalesca e le farse goliardiche si nutrono. Prima dell'esperienza presso la corte medicea, Beccadelli fu studente e poi insegnante di eloquenza nello studio di Pavia e qui fu al centro di un'importante e continuativa attività teatrale. All'interno di questi gruppi intellettuali, il piacere omosessuale era sperimentato e attestato: il Panormita e i suoi amici infatti si riunivano con i loro «aureos adolescentes» in un gruppo chiamato «Efebia».¹⁹³ La sua fama e il suo lavoro sono quindi conosciuti nell'ambiente culturale dell'epoca, in particolare dai goliardi pavesi; egli è sicuramente noto all'autore dello *Janus sacerdos*, la cui opera si avvicina per contenuti e linguaggi a quella del Beccadelli, sebbene questa sia stilisticamente più accurata. Entrambi gli autori sono mossi dallo stesso interesse nell'osservare, interpretare e rappresentare il mondo cittadino e le diverse sfaccettature che contraddistinguono i suoi abitanti, descrivendo gli aspetti più cruenti della realtà.

A fine Quattrocento, l'esperienza del teatro umanistico va ormai esaurendosi, per lasciare spazio al nuovo teatro rinascimentale, che attinge dal repertorio della cultura classica. La figura dell'omosessuale ritorna nella *Fabula di Orfeo*, scritta e rappresentata in lingua volgare da Poliziano per il cardinale Francesco Gonzaga. Il racconto deriva dalla mitologia greca e mette in scena la tragica storia d'amore di Orfeo ed Euridice, narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nelle *Georgiche* di Virgilio. Dopo la morte della moglie tanto amata, Orfeo, colto dalla disperazione, decide di non amare mai più nessuna donna e di dedicarsi unicamente alle passioni omosessuali:

Starommi mesto e sconsolato in pianto
per fin ch'è cieli in vita mi terranno:
e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.
Da qui innanzi vo' còr e fior' novelli,
la primavera del sesso migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è più dolce e più soave amore.
Non sie chi mai di donna mi favelli,
po' che mort'è colei ch'ebbe 'l mio core;
chi vuol commercio aver co' mie sermoni
di femminile amor non mi ragioni [...]
Fanne di questo Giove intera fede,

193 *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, cit. p. XII.

che dal dolce amoroso nodo avinto
si gode in cielo il suo bel Ganimede;¹⁹⁴

L'esaltazione dell'amore efebico, tipico delle opere latine, si accompagna al carattere misogino del tema, sempre di origine classica, che sopravvive e prolifera in epoca medievale.¹⁹⁵ La scelta di un amore «per la primavera del sesso migliore» ha origini ovidiane (mentre è assente nel mito raccontato da Virgilio) ed è molto significativa in quanto si tratta della prima esaltazione dell'omosessualità nella letteratura volgare.

La scena finale, con le baccanti che uccidono Orfeo per aver preferito l'amore di fanciulli «leggiadretti e snelli» e che cantano in coro, ebbre a causa dell'alcool e dell'euforia dell'esecuzione, rimanda ai canti carnascialeschi in voga nella Firenze di Lorenzo de' Medici e al tema del banchetto come momento conclusivo delle commedie umanistiche.

Nonostante ciò, la *Fabula di Orfeo* è molto distante dal modello medievale e la scelta dell'omosessualità operata da Poliziano non è motivata dalle stesse finalità degli autori del mondo goliardico o da quelle dei predicatori quattrocenteschi che condannano il vizio "indicibile", né tanto meno è da leggere come un riferimento autobiografico.¹⁹⁶

La scelta dell'omosessualità nell'opera deve essere letta esclusivamente come una citazione del modello classico. Poliziano si sente al sicuro da possibili critiche e biasimi perché il suo è un recupero dell'antico: è la stessa sicurezza provata dal Panormita quando si giustifica dalle accuse di oscenità e volgarità¹⁹⁷ ed è la stessa motivazione fornita dal protagonista del *De Cavichio* contro le accuse della moglie.

Nella letteratura medievale e poi in quella umanistica, il personaggio dell'omosessuale presenta alcune caratteristiche ricorrenti (l'attrazione per i fanciulli, l'ipocrisia, la misoginia...), che derivano dal modello classico e da quello medievale, in particolare dal genere della novellistica e della satira. È una figura spesso messa alla berlina, di cui il lettore (o lo spettatore) si prende gioco, perché contraddistinta da vizi e difetti, soprattutto se ad essere omosessuale è un chierico o un signore. Il riso adempie a una funzione moralizzatrice, secondo il precetto «mores castigat ridendo», ma l'intento dell'autore non è mai di completa condanna

194 ANGELO POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988, pp. 155-156.

195 Nella Satira VI, Giovenale incolpa il genere femminile di aver posto la fine dei *Saturnia regna* e di aver introdotto nel mondo scelleratezza e immoralità. Al tema misogino egli contrappone l'esaltazione dell'amore omosessuale. *L'Orfeo del Poliziano*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Padova, Antenore, 1986, p. 78.

196 L'autore, infatti, viene più volte tacciato di omosessualità, come testimoniano una serie di denunce per sodomia contro il poeta toscano.

197 Nel proemio dell'*Hermaphroditus* Beccadelli scrive: «Hac quoque parte sequor doctos veteresque Poetas/ quos etiam lusus composuisse liquet, / quos et perspicuum est vitam vixisse pudicam, / si fuit obsceni plena tabella ioci». IL PANORMITA, *L'Ermafrodito*, cit., p. 4.

o di censura, come avviene nei testi dottrinali dell'epoca. Queste opere possono essere lette come il tentativo di rappresentare la realtà quotidiana e le problematiche della società, cercando di regalare una distrazione dalle paure del presente. Le esecuzioni capitali, le torture e le morti sul rogo contrastano con l'atmosfera di festa e di divertimento che il popolo si concede durante il Carnevale. Il teatro fa la sua parte, allietando le corti dei signori e le piazze delle città. La letteratura, insomma, ci dice che i mali del mondo sono inevitabili e non si può far altro che riderci su.

CAPITOLO TERZO

L'*ALDA* DI GUGLIELMO DI BLOIS

3.1 L'autore e la sua opera

Le notizie che sono giunte fino a noi sulla vita dell'autore dell'*Alda*, Guglielmo di Blois, non sono molte. La maggior parte proviene dalla biografia del fratello, ben più celebre, Pietro di Blois, cancelliere di Canterbury e arcivescovo di Bath. Pietro seguì gli studi monastici a Tours e frequentò l'ambiente parigino, dove divenne discepolo di Giovanni di Salisbury, che insegnò nella città francese tra il 1140 e il 1150. Nel 1166 si recò in Sicilia al seguito di Stefano di Perche, il cui aiuto venne richiesto dalla regina Margherita di Navarra, con la quale egli era imparentato. In quello stesso anno, infatti, morì il re Guglielmo I, detto il Malo, e salì al potere Guglielmo II, il figlio appena dodicenne, sotto la tutela della madre. Qui Pietro, appartenente al clero secolare, diventò *sigillarius*, ossia custode dei sigilli reali e l'anno successivo venne nominato precettore del giovane re.

Il crescente potere di Stefano di Perche non incontrò i favori della nobiltà siciliana e, nel 1168, provocò una violenta rivolta da parte dei messinesi, che fu la causa della morte della maggior parte del seguito normanno: delle trentasette persone che facevano parte del seguito

di Stefano, il quale riuscì a salvarsi recandosi in Terra Santa, solo Pietro e un altro normanno sopravvissero.

Durante il soggiorno in Sicilia, Pietro venne raggiunto dal fratello Guglielmo, ecclesiastico benedettino. Quest'ultimo, con il sostegno dalla regina Margherita, cercò di ottenere il titolo di abate-vescovo di Catania ma venne ostacolato dagli ecclesiastici locali e diventò così abate del monastero benedettino di Matina in Calabria. Pietro, che intanto era tornato in Francia, venuto a conoscenza della situazione, scrisse al fratello suggerendogli di rifiutare gli onori vescovili e quelli di abate in quanto non conformi all'umiltà benedettina. Guglielmo seguì il suo consiglio e tornò in Francia dove si ritirò come semplice monaco nella stessa abazia frequentata da giovane.

L'attività letteraria del *clericus* è testimoniata da un'epistola di Pietro di Blois, il quale si complimenta con lui per le opere finora composte (sebbene in altre lettere, non destinate al fratello, il suo giudizio sia meno lusinghiero):

nomen vestrum diuturniore memoria commendabile reddent tragoedia vestra *de Flauro et Marco*, *Versus de pulce et musca*, comoedia vestra *de Alda*, sermones vestri et caetera theologiae facultatis opera, quae utinam diffusius essent ac celebrius publicata. Plus honoris accrevit vobis ex vestris operibus quam ex quattuor abbatibus.¹⁹⁸

Quelli citati da Pietro di Blois sono tutti componimenti scritti prima del 1170, anno in cui venne inviata l'epistola, ma solo i *Versus de pulce et musca*, scoperti da André Boutemy nel 1947, e la commedia dell'*Alda* sono arrivati fino a noi.

Il testo dell'*Alda* è stato ricostruito da Ferruccio Bertini nel 1996 sulla base degli otto manoscritti che lo tramandano: il *Lambacensis* 100 (ora conosciuto come *Berolinensis Latinus quart.* 915), conservato nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, pergameneo degli inizi del XIII secolo (sigla L); il *Bodleianus Lat. misc.*, presente nella Bodleian Library di Oxford, pergameneo della prima metà del XIII secolo (sigla B); il *Vindobonensis* 312 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, pergameneo della prima metà del XIII secolo (sigla W); il *Parisinus Latinus* 15155, situato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, pergameneo della fine del XIII secolo (sigla P); il *Vindobonensis* 303 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, cartaceo del XIV secolo (sigla V); lo *Zibaldone Laurenziano* XXXIII 31, conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze della prima metà del XIV secolo (sigla F); l'*Harleianus* 3872, che si trova nella British Library di Londra, cartaceo della fine del secolo XIV (sigla H); e infine il *Georgimontanus* 132 (*ex* 216) della

198 Epistola 93 in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 15.

Stiftsbibliothek der Benediktinerabtei St Georgenberg di Fiecht bei Schwaz, cartaceo del XV secolo (sigla G).¹⁹⁹

Bertini ha poi esaminato la tradizione indiretta, rappresentata dai florilegi, che tramandano solo alcune parti della commedia (si ricorda in particolare il *Polytechon*). Il critico ha delineato uno *stemma codicum* a due rami, rispettivamente chiamati φ (lezione concorde dei manoscritti LWVG) e β (lezione concorde dei manoscritti BPFH).

La commedia dell'*Alda* presenta un *argumentum*, in cui viene sintetizzata la trama dell'opera e un *prologus*. Alda muore di parto, dando alla luce una bambina che prende il suo nome. Il marito Ulfo, diviso tra la disperazione della perdita della donna amata e la felicità della nuova nascita, riversa sulla bambina l'amore provato per la moglie. Temendo di poter perdere anche la figlia a causa della sua straordinaria bellezza, decide di non farle avere contatti con il mondo esterno, in modo che nessun uomo possa allontanarla da lui. La fama del suo fascino raggiunge il giovane Pirro, il quale si innamora perdutamente nonostante non abbia mai visto la fanciulla. Il ragazzo chiede aiuto al servo Spurio, che finge di adoperarsi a favore del padrone, ma che in realtà imbrogliava per poter raggiungere i propri scopi. Giunge allora in soccorso la vecchia nutrice, che architetta uno stratagemma attraverso il quale Pirro potrà avere libero accesso alle stanze di Alda. La somiglianza con la sorella gemella, amica della fanciulla, gli permette di travestirsi con abiti femminili e di non essere riconosciuto, agendo così indisturbato. Alda è troppo ingenua per capire che chi ha di fronte è un uomo e si lascia sedurre facilmente e con entusiasmo. La ragazza rimane però incinta, senza comprendere le sue reali colpe. Allora Ulfo accusa la sorella di Pirro di essere un'ermafrodita; il ragazzo rivela il trucco messo in atto e sposa Alda, salvando la reputazione di entrambe le fanciulle.

3.2 Il prologo e il «problema della fonte»²⁰⁰

Il prologo dell'*Alda* ha suscitato il notevole interesse presso gli studiosi del secolo scorso, che a lungo si sono interrogati per risolvere la questione della fonte da cui l'autore poteva aver tratto ispirazione per la sua opera, giungendo a conclusioni diverse.

Versibus ut pulicis et musce iurgia lusi,
occurrit nostro mascula virgo stilo:
nominis accipio pro nomine significatum;
non potui nomen lege domare pedum.
Venerat in linguam nuper peregrina Latinam

199 L'edizione critica dell'*Alda* curata da Ferruccio Bertini è quella presente nel già citato *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit.

200 Ivi, p. 20.

hec de Menandri fabula rapta sinu:
vilis et exul erat et rustica plebis in ore,
que fuerat comis vatis in ore sui.
Dumque novi studium comedi quereret illa,
quem vice Menandri posset habere sui,
me pro Menandro volui sibi reddere, longe
impar proposito materiaque minor.
Pro fracta navi dicar simulasse cupressum:
extra propositum musa cucurrit iter.
Exeo comedum, fines comedia transit
nostra suos, miscens non sua verba suis.
Inveniet lasciva nimis sibi verba pudicus
lector: materie, non mea, culpa fuit.
Non matronaret meretrix in verba Sabine,
Sunt sua materie reddita verba sue.²⁰¹

Il prologo si apre con il riferimento a un'opera precedentemente composta da Guglielmo di Blois, i *Versus de pulce et musca*: il richiamo a un testo già scritto dall'autore è un *topos* utilizzato anche da altri scrittori delle commedie elegiache, come Vitale di Blois nell'*Aulularia*²⁰² e Arnolfo d'Orléans nella *Lidia*.²⁰³

La perifrasi «mascula virgo» al v. 2 viene utilizzata per indicare il personaggio di Pirro, il cui nome, spiega l'autore, non può essere inserito nel prologo per ragioni di carattere metrico. Come si è detto nel capitolo secondo, l'espressione non è altro che un *escamotage* usato per mettere in luce fin da subito il tema centrale dell'opera e il carattere comico e ambiguo della narrazione.

Guglielmo indica come suo modello la traduzione latina dell'*Avδρόγυνος* di Menandro. Poiché l'opera ha perso l'antica eleganza conferita dalla lingua originale e ora circola «vilis et exul [...] et rustica»²⁰⁴, l'autore, attraverso l'*Alda*, vuole donarle nuova vita, sebbene non si senta all'altezza del compito. Consapevole che la commedia possa suscitare le critiche di alcuni per il tema spiccatamente erotico, attribuisce la colpa del motivo licenzioso all'opera greca e afferma di aver adattato il linguaggio all'argomento del racconto.

Ciò che colpisce in particolare del prologo è il riferimento a un autore come Menandro, scrittore sconosciuto durante il Medioevo. La riscoperta del suo teatro avviene solo nella seconda metà del XIX secolo mentre l'*Avδρόγυνος* rimane un'opera da tempo andata perduta. Per questo il problema della fonte ha mobilitato così tanti critici, che inevitabilmente hanno assunto posizioni diverse al riguardo.

201 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 9-28.

202 «Curtavi Plautum: Plautum hec iactura beavit; / Ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt. / Amphitruon nuper, nunc Aulularia tandem / Senserunt senio pressa Vitalis opem.». VITALE DI BLOIS, *Aulularia*, a cura di Ferruccio Bertini, vv. 25-28 in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, cit.

203 «Postquam primipile ludentis tempora risi». ARNOLFO DI ORLÉANS, *Lidia*, cit., v. 1.

204 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., v. 15.

Il primo a dare inizio alla discussione sulla corretta interpretazione del prologo dell'*Alda* è Victor Le Clerc, il quale, in un saggio del 1852, sostiene che l'autore abbia ripreso un rifacimento in prosa dell'*Eunuchus* di Terenzio.²⁰⁵ Rudolf Peiper, invece, propone l'idea secondo cui il modello utilizzato sia da ricercarsi nella traduzione *Androgynus* di Cecilio Stazio, ancora circolante nel XII secolo.²⁰⁶ Joseph De Ghellinck, dando fede alle parole di Guglielmo, suppone che la traduzione in latino dell'opera greca sia stata realizzata nel XII secolo da Enrico Aristippo, arcidiacono di Catania e letterato alla corte normanna in Sicilia, e che circolasse nell'ambiente siciliano frequentato dall'autore.²⁰⁷

Alcuni critici videro nella commedia elegiaca la possibilità di ricostruire la trama dell'opera di Menandro ormai perduta. Al riguardo Ferruccio Bertini, dopo aver analizzato il prologo e spiegato le ragioni per cui è quanto mai improbabile che Guglielmo si sia servito dell'opera greca, scrive:

anche ammettendo, per assurdo, che quel che Guglielmo afferma a proposito di Menandro, sia tutto vero, io credo che tentare di ricomporre i *disiecta membra Menandri* servendosi della sua opera sia un tentativo poco fruttuoso: l'*Alda* è un brillante pezzo di poesia latina medievale, in cui di Menandro è rimasto solo il nome.²⁰⁸

Lo studioso, infatti, non crede che l'autore della commedia si sia rifatto a Menandro, affermando che Guglielmo di Blois non può aver letto le sue opere, in quanto «chiunque conosca le commedie menandree sa che questa della *lascivia verborum* è l'ultima delle accuse che si possono muovere al poeta greco». ²⁰⁹ È più probabile che il modello a cui l'autore guardi sia Vitale di Blois, ritenuto l'iniziatore della commedia elegiaca, e che egli abbia attinto sia dal *Geta*, per quanto riguarda l'*argumentum* (il finale conclude con la stessa espressione «acta placent»), il prologo e la descrizione di Spurio, sia dall'*Aulularia*, per il riferimento all'opera precedentemente scritta, come si è detto. Si tratta di un'osservazione che era già stata avanzata da Keith Bate²¹⁰ e, poi approfondita da Joachim Suchomski.²¹¹

Allora Guglielmo da dove può aver tratto il nome di Menandro? Forse dal prologo dell'*Eunuchus* di Terenzio, in cui si parla di un certo Luscio Lanuvino, del quale però non si fa

205 VICTOR LE CLERC, *Guillaume de Blois*, in «Histoire littéraire de la France», 22, 1852.

206 RUDOLF PEIPER, *Die profane Komödie des Mittelalters*, in «Archiv für Literaturgeschichte», 5, 1876.

207 JOSEPH DE GHELLINCK, *L'essor de la littérature latine au XII siècle*, Bruxelles-Bruges-Parigi, Desclée De Brouwer, 1955.

208 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 26.

209 Ivi, p. 22.

210 KEITH BATE, *Language for School and Court, Comedy in Geta, Alda and Babio* in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*, cit., pp. 143-156.

211 JOACHIM SUCHOMSKI, MICHEAL WILLUMAT, *Lateinische comediae des XII jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

il nome, che «bene vertendo et easdem scribendo male/ ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas» e si ricorda che «idem Menandri Phasma nunc nuper dedit».²¹²

Numerosi sono infatti i richiami al prologo terenziano: è da qui che Guglielmo ha ripreso il termine «fabula», nel senso di “commedia”. Inoltre, sempre su imitazione di Terenzio, ha utilizzato il vocabolo «nuper»; in questo caso, non è da escludere che il *clericus* si sia servito anche del commento a Terenzio di Donato, che commenta così il termine: «“nuper” ex illis verbis est, quae veteres propter ambiguitatem cum adiectione proferebant; nam nisi adderet “nunc”; hoc “nuper” olim, pridem etiam significasset».²¹³ Proprio per lasciare il suo significato ambiguo e sfumato, lo scrittore lo colloca al centro del verso, in modo che possa collegarsi sia a «venerat» che «peregrina». Inoltre, anche l’idea della cattiva traduzione latina del testo originale (vv. 7-8) proviene dal prologo terenziano.

Proprio come aveva fatto Vitale con Plauto nel prologo dell’*Aulularia*, Guglielmo utilizza il nome di Menandro per legittimare la sua commedia. Non si tratta solamente di emulare il suo predecessore, ma anche di superarlo, citando come modello il commediografo greco, che è l’*auctor* a cui Plauto e Terenzio si richiamano.

Il prologo dell’*Alda*, attentamente rivisitato, appare dunque come il risultato di una contaminazione tra il prologo dell’*Aulularia* di Vitale e quello dell’*Eunuchus* di Terenzio, abbellita da un’evidente allusione all’*Ars poetica* di Orazio. Nell’uso di questa dotta tecnica allusiva e combinatoria Guglielmo si dimostra, una volta di più, seguace di Vitale, che nel prologo del *Geta* aveva mescolato armonicamente concetti e vocaboli desunti dall’*Ars poetica* oraziana e da vari prologhi terenziani, ma soprattutto da quello dell’*Andria*.²¹⁴

3.3. Analisi dell’*Alda*

La commedia di Guglielmo di Blois da una lettura superficiale può sembrare un racconto licenzioso di carattere comico, con scarsa morale, la cui finalità è quella di far divertire il suo pubblico. In realtà, l’opera è ricca di riferimenti letterari e di citazioni antiche, che rivelano la raffinata cultura del *clericus*. Daniela Goldin in *Lettura dell’Alda di Guglielmo di Blois* mette in luce la natura della struttura, «costruita sezione per sezione - erede e campione ciascuna di tradizioni diverse –, che risulta nel complesso una fiera delle trasformazioni, delle sostituzioni e degli avvicendamenti, solo parzialmente riconducibili a modelli teatrali».²¹⁵ Durante tutto il

212 TERENCE, *Eunuchus*, vv. 7-9.

213 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 24.

214 Ivi, pp. 24-25.

215 GOLDIN, *Lettura dell’Alda di Guglielmo di Blois* in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, a cura di Gianfranco Folena, Francesco Zambon, Modena, Mucchi, 1980, p. 19.

corso della narrazione trapela il tentativo di Guglielmo di fondare la sua opera su continui ossimori, contrapposizioni, antitesi e sovrapposizioni. Questa operazione, che deriva dalla tradizione scolastica ed è tipica del gusto medievale, è così preponderante nella commedia che gioca un ruolo primario nella sua struttura. Infatti, da un'attenta analisi dell'opera si evince uno schema binario e "copulare" messo in atto dal suo autore, che va dal piano dei contenuti fino a quello delle espressioni.

La narrazione vera e propria comincia con il *questus* di Ulfo sull'infelicità umana ai vv. 31-64: egli sta perdendo la moglie e si lamenta con gli dei per il suo destino infelice. Secondo Ulfo, l'uomo realmente fortunato è quello che non ha nulla da perdere, mentre colui che ha già tutto si macera dalle preoccupazioni per timore di esserne derubato; il vero benessere consiste nell'esserne privi, poiché è proprio dal benessere che proviene il dolore («Prosperitas igitur est prosperitate carere, / nam venit ex sola prosperitate dolor», vv. 47-48).

Il monologo viene modellato su quello di Querulo nell'*Aulularia* (vv. 31-130) e presenta un motivo molto noto nella letteratura classica. Retorica e dialettica si fondono insieme per introdurre il tema ossimorico del *gaudens-dolet*, innescato dalla felicità per la nuova vita e dalla disperazione per la perdita della moglie, che viene sviluppato con maggior ampiezza nei versi successivi. Il tono è elegiaco e patetico e, fin da subito, Guglielmo dimostra la sua bravura ed erudizione. Numerose sono le allitterazioni («fui felix [...] felicior» v.55; «pariter possem» v.56) e le antitesi («fata [...] pia [...] impia facta» v. 57).

Segue poi la *consolatio* di Alda (vv. 67-113): il *pathos* raggiunge livelli molto alti, grazie anche ai numerosi sospiri e gemiti della donna e all'efficace balbettio, come «papatrem» al v. 111 e «preprecor» al v. 112, segnali della sofferenza provata. Le sue parole rivelano anche una profonda e complessa psicologia: da una parte Alda si comporta come un'eroina, è consapevole di morire e accetta il suo destino, esortando il marito a non arrendersi; dall'altra mostra il suo lato umano, compiacendosi del dolore provato da Ulfo, che testimonia il grande amore e l'affetto che egli nutre per lei.

Il suo monologo è caratterizzato da due aspetti: il primo è quello misogino, per cui un uomo deve essere forte e non piangere come farebbe invece una donna, anche di fronte alla morte («Cur ita, fide comes, in mollitiem mulieris/ Lapsus es, ut lacrimis diffiteare virum?», vv. 67-68). Il secondo è teatrale perché anticipa il futuro ruolo di Ulfo, ossia quello della madre («sis, preprecor, in patre mater ei!», v. 112). In punto di morte, Alda chiede al marito di esaudire il suo ultimo desiderio: quello di prendersi cura della figlia. La bambina prenderà il posto della madre e Ulfo la amerà come se fosse la moglie («Heres ista mei succedat amoris, amore/ quo

tibi iuncta fui, iuncta sit ista tibi», vv. 109-110). La nuova Alda rappresenta «la continuazione della vita e dell'amore di lei [Alda madre] per il marito».²¹⁶

Nel suo monologo, la donna afferma che la bambina appartiene ad entrambi i genitori in quanto in lei risiedono sia i caratteri materni che quelli paterni e, attraverso la figlia, essi possono sopravvivere alla morte, continuando a vivere in lei. Spiega Alda:

Pars erat ista tui: prius in patre, de patre fluxit
in matrem, informis massa globusque rudis.
Est pariter nostra, pariter vivemus in illa
et per eam potero iustior esse tibi.
Hanc igitur nostris a visceribus pietatis,
vir bone, suscipiant viscera blanda tue.
Hanc tibi commito, tibi que committor in illa,
inque tua uxorem suscipe prole tuam.²¹⁷

Il concetto di *paritas* tra i genitori esposto dalla donna, reso con gran efficacia al v. 99 («Est pariter nostra, pariter vivemus in illa»), è certamente insolito nell'ottica misogina medievale, secondo la quale i figli sono di appartenenza del padre e per questo appare molto innovativo.

Con la morte di Alda-madre e la nascita di Alda-figlia ritorna il motivo del *gaudens-dolens* ai vv. 114-124. L'autore in dieci versi riassume quanto è successo e sottolinea la situazione paradossale vissuta da Ulfo: «In lucem prodit filia, mater obit. / Et miser et felix dolet et letatur habetque/ Vir causam fletus letitieque pater».²¹⁸ È un tema tipicamente medievale, che guarda ai modelli classici di Seneca e Ovidio ed è riscontrabile anche in altre commedie elegiache. Si trova per esempio nell'*Aulularia* al v. 246: «Flent ambo; gaudet hic, ille dolet», sebbene in questo caso si riferisca a due persone diverse, una che gioisce e l'altra che si duole. Il motivo è poi utilizzato anche nel *De mercatore* ai vv. 35-36: «leta, parens, sed mecha dolens, cum prole reatu/ contendente suo, leta, molesta fuit», ma è probabile che il suo autore avesse preso ispirazione anche dall'opera del *Baucis et Traso* al v. 104: «Si noceat, gaudet; si nequit, inde dolet»; al v. 191: «ut videt hunc Traso, gaudens dolet»; al v. 306: «sic dolet et gaudet».

L'amore per la figlia si sostituisce ben presto a quello della madre e, con un repentino sbalzo cronologico, viene descritta la bellezza di Alda, diventata una giovane donna. Guglielmo si attiene al modello della *descriptio pulchritudinis* (vv. 125-152), motivo tipico delle *artes poeticae* del XII e XIII secolo: il candore della pelle sarebbe simile a quello della neve e il viso

²¹⁶ *Commedie latine del XII e XIII secolo*, cit., p. 59.

²¹⁷ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 97-104.

²¹⁸ Ivi, vv. 114-116.

a quello delle rose, se l'uno non vincessero le nevi e l'altro le rose («Alba caro nivibus similisque rosis color esset/ Si non illa nives vinceret, ille rosas» vv. 127-128), i capelli sono color dell'oro e le labbra rosse assomigliano a rose che sbocciano («Aurum mentitur coma, basia forma labrorum/ Invitat teneris assimilata rosis» vv.133-134). La ragazza è tanto bella quanto casta («Miratur socium fieri sibi forma pudorem/ Seque vigere stupet in muliere rigor» vv. 149-150), qualità che sembra impossibile coesistere in una donna già nel mondo classico.²¹⁹

Alla *descriptio puellae* si contrappone la *descriptio turpitudinis* di Spurio (vv. 169-192). *Spurius* è un vero e proprio “nome parlante” ed è lo stesso Guglielmo a dircelo: «Pirro servus erat et nomen Spurius illi/ Nec deerat talis nominis omen ei».²²⁰ Il fatto che Spurio sia tale di nome e di fatto lo dimostra la descrizione compiuta dall'autore: i capelli del servo sembrano una sorta di vello, ricoperti dalla scabbia che arriva fino al viso («Velleris instar erat scabie concreta tenaci, / cesaries unus tota capillus erat», vv. 171-172), le sopracciglia sono molto folte e gli occhi sono caratterizzati da un perenne torpore («deturpant oculos frontis sub valle sepultos/ silva supercilii continuusque sopor», vv.173-174), il naso camuso, appare schiacciato e rotto («nasus caprizans quasi quodam vulnere fractus/ equatusque genis absque tumore sedet» vv. 175-176), la pancia gonfia lo precede mentre cammina e il sedere, altrettanto grande, lo segue, in modo che egli allo stesso tempo precede e segue il suo corpo («Venter precedit natesque secuntur euntem;/ sic sequitur corpus et preit ipse suum» vv. 183-184); inoltre il servo è zoppo e la sua andatura è simile a un verso giambico, causando un comico sbilanciamento quando cammina («Iambicat incedens crebrosque in gressibus eius/ Longa facit iambos tibia iuncta brevi» vv. 187-188). Infine, Spurio è sporco e maleodorante: il fango accumulato nel tempo funge da scarpa, proteggendolo dal freddo («Accumulata palus hesterne hodierna paludi/ Calciat et contra frigora munit eum» vv.191-192) e la puzza che proviene dalle sue narici è peggiore di quella emanata dalle sue parti basse («Morbida et ledit auras a nare vaporans/ Peior quam partis inferioris odor» vv.179-180). Il servo è quindi una figura grottesca, caratterizzata dall'eccesso e dalla deformità.

È interessante notare come l'autore abbia deciso di conferire un “nome parlante” al personaggio attraverso l'uso di espliciti segnali che avvertono fin da subito l'ascoltatore (o lo

219 Ovidio infatti scrive negli *Amores*, III, vv. 41-42: «Quo tibi formosam, si non nisi casta placebat? / Non possunt ullis ista coire modis» che sembra richiamare i versi di Guglielmo. *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 65.

220 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit, vv. 169-170. Bertini ricorda che nel IV libro del *Dragmaticon philosophiae* di Guglielmo di Conches si legge: «Ideo apud antiquos deus hiemis pinguis ventre pingebatur et ab immunditia paludis Spurius vocabatur». *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 68-69.

spettatore) riguardo al suo carattere.²²¹ Infatti, mediante la descrizione del suo aspetto, Guglielmo rivela la personalità di Spurio, opportunista, avido e sleale. Il modello a cui il *clericus* guarda è ovviamente quello di Geta nell'opera omonima di Vitale, ma a differenza di quest'ultimo preferisce non inserire i riferimenti osceni al membro virile dello schiavo utilizzati dal suo predecessore. All'inizio del suo monologo Spurio si presenta come «*magister* di inganni»: ²²² anche in questo caso l'autore sembra rinviare al *Geta* di Vitale, nel quale lo schiavo afferma che presto lo chiameranno «Geta magister», ²²³ per aver appreso la filosofia e per conoscere i sofismi.

Tra la descrizione di Alda e quella di Spurio, si inserisce la figura di Pirro, giovane nobile che si innamora perdutamente della fanciulla di cui ha tanto sentito parlare (vv. 153-168). Anche l'innamoramento a distanza è un *topos* letterario molto in voga in epoca medievale. Pirro non ama Alda, ma ama quel che si racconta di lei, a tal punto che il suo non è amore, ma una pericolosa ossessione, che può sfociare nella pazzia: «*Ignorat quid amet, sed amat pro virgine famam. / Sic amat ut potius non amet, immo furit*». ²²⁴ Il *furor* è la pazzia amorosa delle donne nella letteratura antica e rispecchia una concezione negativa di amore che trasmettono le commedie elegiache. L'amore per le donne è una malattia che porta a perdere il senno.

Il nome di Pirro viene utilizzato da un altro autore di commedie elegiache, Arnolfo di Orléans, nella sua *Lidia*. Come per Spurio, anche Pirro è un "nome parlante": deriva dalla mitologia antica e si connette con il greco *pyr*, ossia "fuoco" e quindi si può interpretare come «il caloroso», «l'infuocato» o anche «il rosso». ²²⁵

L'invettiva di Spurio contro gli dei (vv. 211-269) è una chiara critica al vizio dilagante della simonia, che perde però il valore morale che avrebbe avuto se pronunciata da un personaggio di ceto più elevato e assume, in questo caso, valore parodico poiché a parlare è un ateo dalle sembianze animalesche. Lo stesso processo avviene per il monologo moralistico-filosofico fatto da Geta (vv. 150-185), da cui Guglielmo ha preso ispirazione.

Secondo Spurio, le divinità non concedono nulla senza avere in cambio qualcosa e anche i doni più costosi hanno una ricompensa di breve durata («*iam nichil a superis gratis datur, omnia magno/ constant: magna breve munera, munus emunt*», vv. 221-222). Poiché ogni cosa ha un prezzo, anche l'amore delle donne si può comprare: «*Femina: de pretio est questio prima*

221 BISANTI, *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2009, pp.148-149.

222 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 71.

223 VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit. v. 235.

224 È evidente il gioco di allitterazioni nei due versi. GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 167-168.

225 BISANTI, *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, cit., p. 145.

suo». ²²⁶ La donna è *femina*, che non ricerca in un uomo nobiltà, bellezza o educazione, ma solo la ricchezza. Proprio per questo motivo, egli non riesce a conquistare i favori della serva Spurca.

Come ha notato Goldin in *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, il monologo del servo si contrappone a quello iniziale di Ulfo. Infatti, alla *sententia* del povero marito ai vv. 35-36: «Non misere misier est, cui nil concessit habendum / casus, cur surdo supplicet ille Iovi» si contrappone quella di Spurio ai vv. 213-214: «Quisquis conciliat sibi numina munere, surdos/ non habet, immo leves in sua vota deos». ²²⁷ L'idea per cui anche gli dei possono essere comprati con dei doni è presente anche in Ovidio: «Munera, crede mihi, capiunt hominesque deosque;/ placatur donis Iuppiter ipse datis». ²²⁸

Alla severità di Ulfo che costringe la figlia a trascorrere gli anni giovanili come una matrona («Imprimit in tenera matronam virgine, stringit/ annos matura sub gravitate leves», vv. 141-142) si affianca quella del padre di Pirro, che il servo condanna per costringere il figlio a vivere in ristrettezze economiche, nonostante le ricchezze della famiglia («Austeri et diri senis inclementia nostri-/ Proh pudor! - in puero te facit esse senem» vv. 263-264). Infine, entrambi i monologhi sono esempi di *ornatus difficilis*, ricchi di retorica e di riprese antitetiche; quello di Spurio è ancora più elaborato grazie alle domande retoriche, alle invettive, all'anafora e al carattere comico del discorso.

La successiva scena del *pastillum* (vv. 271-288) e il consecutivo monologo del servo (vv. 290-304) sono altri due pezzi di bravura di Guglielmo, che presentano elementi parodici e realistici. Spurio consiglia a Pirro di corteggiare la fanciulla attraverso un regalo, ossia un *pastillum*. Avviene qui la *reductio ad Spurcam* di Alda fatta dal servo: infatti, come potrebbe una fanciulla nobile e ricca come Alda apprezzare un simile dono? Tuttavia, per la mentalità di Spurio, per il quale il cibo è la prima preoccupazione ed è costretto a mangiare solamente gli avanzi del padrone, si tratta di una vera ghiottoneria. La descrizione del piatto è molto elaborata e ricca di particolari; la cura che il servo ha nella preparazione del pasticcio è quasi sacrale. Egli non crede nel dio degli uomini, ma in quello del cibo. Il brano presenta numerosi chiasmi e allitterazioni («Dissecat in partes pullos carnisque suille» al v. 281; «[...] crusta, coronat/ Crusta» ai vv. 287-288), metafore e termini di ambito geometrico e gastronomico («conum» v.273, «latum», v.274, «Figitur» v.275, «globum» v. 276, «paries» v.277, «massa»

²²⁶ Ivi, v. 244.

²²⁷ GOLDIN, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 25-26.

²²⁸ OVIDIO, *Ars Amatoria*, III, vv. 653-654.

v.278, «amplos/ [...] sinus» vv. 277-278, «figulus», v. 280, «machina» v. 283, «ordo» v.284, «superficiem» v. 288). Scopo della scena è anche quello di creare nell'ascoltatore un senso di disgusto e di ribrezzo per il piatto cucinato e per il servo, andando ad aggiungere "segnali" che dimostrano il suo essere animalesco.

Bertini sottolinea come, a differenza di Vitale di Blois nel *Geta*, l'autore dell'*Alda* non si concentri sugli aspetti erotici e osceni del servo, ma esaspera il tema della fame, vera e propria ossessione di Spurio: la scena del *pastillum* rappresenta «uno dei cardini che puntellano la tesi, secondo cui Guglielmo non è affatto uno scrittore "osceno" (come ritiene certa critica sciocca)». ²²⁹

Il successivo monologo di Spurio (vv. 290-304) rivela l'inganno escogitato contro Pirro: il pasticcio, infatti, non sarà consegnato ad Alda, ma verrà utilizzato per comprare l'amore dell'amante Spurca. Le parole pronunciate contro il padrone, che mangia tutto il cibo che vuole e lascia solamente gli scarti, sono molto violente e rivelano il profondo disprezzo nutrito dal personaggio. Spurio crede infatti che le briciole possano far male ai denti del suo signore, il quale le lascia al servo perché facciano star male lui («Crustula sunt semper mea portio; cur? Quia nostri/ dentibus emeriti sunt inimica senis» vv. 295-296).

Si affaccia qui un ulteriore tema, sebbene non venga sviluppato ampiamente dall'autore, quello della lotta di classe: come per l'invettiva della simonia, anche questa tirata moralistica non ha alcun valore, se non quello parodico, perché pronunciata da un essere infimo e degradato.

Entra ora in scena la figura di Spurca, degna compagna di Spurio, la quale vive fuori città, tra la feccia della plebe («Plebis in egestu, quo vilior angulus urbis» v. 305). La serva viene descritta all'interno della sua abitazione, una casa appesa a delle funi con una rete di spini che protegge l'ingresso, («Introitum crates spinis crinita tuetur, / tota tribus pendet restibus ista domus» vv. 307-308) mentre divora un misero piatto. Spurca mangia, anzi divora («vorat» v. 310), un piatto disgustoso fatto di interiora crude di scrofa, condite con sale, e beve un brodo di avanzi, che le era stato donato il giorno precedente («crudo/ cum sale pannosi suminis exta vorat/ et fragmenta bibit, in pultes iam resoluta, / hesterni iuris atque aliunde dati» vv. 309-312).

Silvia Rizzo ha individuato in questo passo un richiamo all'*Eunuchus* di Terenzio, ²³⁰

²²⁹ *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 79.

²³⁰ Si tratta del monologo fatto dal servo Parmenone: «harum videre inluviem sorde inopiam/ quam inhonesta solae sint domi atque avidae cibi, / quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent, / nosse omnia haec salus est

forse contaminato da un carne di Ugo Primate, composto precedentemente rispetto all'*Alda*.

Come è avvenuto per la scena del *pastillum*, anche la cena della serva mette in luce la natura animalesca e sordida del personaggio, provocando ribrezzo nell'ascoltatore.

Secondo Bertini, la descrizione di Spurca, intenta a mangiare il suo misero pasto, è uno di quei momenti testuali che rivelano la differenza di contenuto ed estensioni tra parti narrative, brevi e veloci, e parti descrittive, ben più numerose, in cui Guglielmo si sofferma maggiormente, arricchendole di dettagli e minuzie.²³¹

L'arrivo di Spurio viene accolto con grida e imprecazioni, ma la visione del "sacro" dono placa l'ira della serva, rivelando il suo carattere opportunist, poiché si concede solo in cambio di qualcosa. La solennità della scena è grottesca; scrive Bertini:

questa connotazione di "sacralità", dal sapore blasfemo perché riferita a un pasticcio, indica in realtà, una sorta di "religione del cibo", presente nel silenzio delle antiche mense patriarcali, ma assai più viva e concreta in chi, come Spurio e Spurca, è davvero affamato.²³²

Dopo aver consumato il pasto, vi è l'incontro amoroso tra i due servi (vv. 326-356): Spurca prepara un misero giaciglio per l'amante, fatto di poca paglia ammucchiata e i due con grande difficoltà, condividono una piccola trapunta lacerata, che non riesce a coprirli e tenerli al caldo. Il rapporto provoca sensazioni di disagio e spiacevolezza: non c'è nulla di erotico o eccitante nella scena rappresentata, ma è solo l'incontro tra due esseri infimi che non possono trarre alcun reale e nobile piacere dalla vita. Prevale il carattere parodico della descrizione: Spurio che cerca rocambolescamente di coprire il suo corpo con la coperta, assomiglia a un cane che si morde la coda. Il piede reclama al fianco la coperta e poi il fianco gliela ruba a sua volta:

Dumque latus tegitur, alget male pes laterique
supplicat ut modicum compatiatur ei.
Mutuat a latere tegmen, sed, dum latus alget,
pes, licet invitus, tegmina reddit ei.²³³

Dopo la notte trascorsa fuori casa, il servo ritorna dal padrone consigliando di rassegnarsi e di guardare altre ragazze, dichiarando di essere stato scoperto come ruffiano dal padre di Alda e di aver ricevuto in cambio molte percosse.

adulescentis». TERENCE, *Eunuchus*, vv. 937-940 in SILVIA RIZZO, *Due note sulla commedia elegiaca medievale*, in «Giornale italiano di filologia», 10, 1979, pp. 97-103.

231 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 81.

232 Ivi, p. 83.

233 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 343-346.

Si inserisce nella narrazione la figura della *sedula nutrix*, la nutrice di Pirro, che dopo numerose e insistenti preghiere fa confessare al ragazzo il motivo del suo dolore. Repentinamente da *nutrix* si trasforma in «anus» (v. 390): in latino il significato di *anus* è principalmente quello di ‘vecchia’, ma anche di ‘ruffiana’, in quanto tale personaggio ha la funzione di intermediario tra la fanciulla e il mondo esterno. È grazie alla vecchia ruffiana che Pirro può finalmente accedere alle stanze di Alda: egli si traveste con gli abiti della sorella gemella, fingendo di essere lei, mentre quest’ultima recita la parte di lui («sic sub veste maris mulierem masculat illa/ et sub feminae feminat ipsa marem», vv. 401-402).²³⁴ Anche la nutrice è vittima del suo stesso inganno («fallitur ipsa suo pene magistra dolo», v. 404).

È questo, quello dell’incontro amoroso, il momento centrale della commedia che si snoda per più di cento versi (vv. 419-522): Pirro rimane estasiato dalla bellezza di Alda e, colto dalla passione, con grande difficoltà resiste alla tentazione di baciarla. La fanciulla, a causa della sua ingenuità, crede si tratti dell’amica e si rivolge a lei normalmente. Il ragazzo però non ascolta poiché tutta la sua attenzione è rivolta alla bocca di Alda. Il poliptoto al v. 431 «Os ori propius infert ut ab ore loquentis» sottolinea la concentrazione di Pirro verso la bocca pronta da baciare.

L’estatica contemplazione della sua bellezza lascia però spazio alla furbizia, mettendo in atto uno stratagemma per conquistare la fiducia della ragazza e soddisfare i propri desideri. Infatti, senza rivelare la sua reale identità e fingendo che quanto ha appreso gli sia stato raccontato da una nutrice, mette al corrente l’amica del suo segreto, insegnandole a morire per poi rinascere. Nelle parole di Pirro:

Totaque non poteris, dum moriere, mori!
Vivam servabis tua te post fata tibi que
ipsa tui magna parte superstes eris.²³⁵

si riconoscono le parole pronunciate da Alda-madre in punto di morte, in particolare il v. 90: «Inque mea moriens stirpe superstes ero».

Pirro riesce a stimolare la curiosità della fanciulla e i due assumono rispettivamente il ruolo di *magister* e quello di *discens*, il cui compito è quello di imitare le azioni del suo insegnante. Per Bertini:

c’è qui tutto un gioco di allusioni e di riferimenti interni: da una parte la situazione drammatica, patetica, tragica di Alda-madre, che aveva come unica possibilità di gioia la speranza di continuare a vivere nella figlia (cfr. vv. 89-90); dall’altra lo stesso motivo, arricchito però di gioiose sfumature

²³⁴ «Mulierem masculat» è un chiaro richiamo di «mascula virgo» al v.10.
²³⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 440-442.

erotiche, e non privo di un tocco quasi blasfemo: Pirro insegna ad Alda come potrà tornare a vivere dopo la «piccola morte dell'orgasmo».²³⁶

L'incontro amoroso viene descritto minuziosamente e con grande abilità retorica da parte dell'autore; l'amplesso è simile a un combattimento:

Promptaque luctari sociam luctaminis ambit;
quod tecum lusit, hoc sibi lucta fuit.
Post crebros igitur ictus sudataque multum
Prelia presudat hausta labore suo.²³⁷

La metafora deriva dalla letteratura classica, molto frequente in Ovidio. Il richiamo all'autore latino è presente anche nel passo dell'*Alda* in cui Guglielmo si sofferma sulla descrizione del bacio. Le due lingue, in una sorta di scontro affettuoso, giocano insieme e si legano in un abbraccio:

Ludit et alterius peregrina vagatur in ore
alternatque suos utraque lingua lares.
Letior intranti peregrine assurgit amice
inque suos trahit hanc hospita lingua lares
Dum quodam applausu sibi colluctantur, amico
amplexu linguam lingua ligata ligat.²³⁸

Il passaggio ricorda i vv. 352-353: «ille cavis velox applauso corpore palmis/ desilit in latices alternaque brachia ducens» e il v. 358: «pugnantemque tenet luctantisque oscula carpit» del IV libro delle *Metamorfosi*²³⁹, e il v. 576 dell'*Achilleide* di Stazio: «et ligat amplexus et mille per oscula laudat».²⁴⁰ Vi sono però anche numerose somiglianze con il brano del *Geta*, nel quale il suo autore si sofferma sull'abbraccio e sui baci scambiati fra Giove, nei panni di Anfitrione, e Alcmena (vv. 90-96). Si confronti il v. 90 del *Geta*: «oscula multiplicant, dant iterantque data» con i vv. 453-454 dell'*Alda*: «Qualia quotque dedit, tot talia suscipit ille/ oscula, lascivit ille nec illa minus».

L'incontro fra i due giovani, belli e nobili, si oppone a quelli dei due servi, Spurio e Spurca, laidi e disgustosi; in realtà la descrizione minuziosa del loro amplesso rivela la natura sensuale ed erotica di Pirro e Alda, che soddisfano il loro piacere per sette notti consecutive («Iocundus Veneris iam continuarat in usus/ septem cum totidem noctibus ille dies»)²⁴¹

236 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 95.

237 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 503-506.

238 Ivi, vv. 459-464.

239 OVIDIO, *Metamorfosi*, IV.

240 STAZIO, *Achilleide*, I.

241 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 515-516.

Dopo l'amplesso, si inserisce il motivo della beffa: Alda, che non ha mai incontrato un uomo, chiede a Pirro cosa sia la «cauda» (v. 470) o rigonfiamento che ha tra le gambe, ossia quello strumento che le ha procurato così tanto piacere. Il ragazzo, divertito dalla sua ingenuità, si inventa allora la storia del mercato delle code. La scena, che non ha riscontri nella letteratura classica, è ricca di immagini lascive e per questo molti critici hanno definito Guglielmo uno scrittore "osceno".

La conclusione giunge velocemente (vv. 529-566): Pirro, finalmente appagato, torna a rivestire i propri panni, ma Alda rimane incinta; il padre, scoperta la gravidanza, si dispera e inveisce contro la lascivia delle donne, la cui castità è impossibile da mantenere. La colpa viene addossata alla sorella di Pirro, accusata di essere una «mascula virgo». Pirro rivela l'inganno e sposa Alda, nel consueto lieto fine.

Risulta evidente che nell'*Alda* Guglielmo ha concentrato la quintessenza della retorica medievale; reminiscenze di *auctores* classici non mancano di certo, ma la "commedia" si risolve di fatto in una successione inarrestabile di *descriptiones* e di *τόποι*, che potrebbero tutti degnamente figurare come esemplari in una delle tante *Artes poeticae* del tempo.²⁴²

È inoltre rilevante mettere in luce come non solo le sezioni narrative della commedia siano complementari o in antitesi fra di loro, ma come gli stessi personaggi della commedia rientrino all'interno di un gioco di contrasti e opposizioni, volutamente creato da Guglielmo di Blois. Come ha notato Goldin: «Gli stessi personaggi sono concepiti come *pendants*, complementi, paralleli o antitesi l'uno dell'altro».²⁴³

Nell'*Alda*, in totale, sono presenti sette personaggi, sebbene la *nutrix* non pronunci alcuna battuta e Spurca solamente: «I, furcifer, exi!» al v. 315. Nel corso della commedia, agiscono nella scena sempre e solamente due personaggi che dialogano fra di loro. I sette caratteri sono facilmente raggruppabili in coppie.

La prima coppia è composta da Ulfo e Alda-madre, che ricoprono rispettivamente il ruolo di marito e moglie. Con la morte di Alda, Ulfo diventa padre e si realizza una nuova coppia, quella di Ulfo e di Alda-figlia. La trasposizione da madre a figlia avviene non solo nella scelta dello stesso nome per la bambina appena nata, ma è evidente anche nelle parole di Alda morente: «Fatorum invidia tua si tibi tollitur Alda, / aut par aut melior redditur Alda tibi»²⁴⁴ e ancora «Hanc tibi commito, tibi que commitor in illa, / inque tua uxorem suscipe prole tuam».²⁴⁵ Ulfo non solo ora è padre, ma anche madre, in quanto si trova a ricoprire il

242 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, cit., p. 19.

243 GOLDIN, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, cit., p. 19.

244 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 87-88.

245 Ivi, vv. 103-104.

ruolo della moglie defunta. L'amore per la compagna si riversa morbosamente sulla figlia, che cerca di tenere con sé, confinandola in casa e non facendole avere contatti con il mondo esterno. Il tema dell'amore incestuoso tra il padre, rimasto vedovo, e la figlia, che nella commedia di Guglielmo non viene sviluppato, ma che sembra trapelare dalle righe della narrazione, è presente nella letteratura medievale ed è riscontrabile nella tragica novella di Tancredi e Ghismunda (*Decameron* IV,1).

Alda-figlia e Pirro costituiscono la terza coppia della commedia: grazie a Pirro, Alda conosce la sessualità e la passione. Giovani, belli e nobili si contrappongono alla quarta coppia, quella dei due servi, Spurio e Spurca, laidi ed egoisti, che si inseriscono nella sfera del basso corporeo, ma anche a quella di Ulfo e Alda-madre, più anziani, patetici e lamentosi. Essi rappresentano la coppia canonica dei due giovani innamorati, ma la consumazione del loro amore nell'amplesso, smaschera la loro natura terrena e materiale, allontanandosi così dal modello del romanzo cortese.

La quinta coppia è costituita da Pirro e Spurio, il servo che imbrogliava e tradisce il padrone per il proprio tornaconto personale. quella dello schiavo impostore è una figura ricorrente nelle commedie elegiache. L'aiuto al giovane innamorato infatti non giunge da Spurio, ma dalla *sedula nutrix*, che costituisce insieme a Pirro l'ultima coppia della commedia e grazie alla quale si innesca il trucco del travestimento.

Un indubbio legame in realtà vi è anche tra Pirro e la sorella gemella, divisi solamente dal sesso, e per questo potrebbero rappresentare la settima coppia, ma la sorella viene solamente nominata nella commedia. La figura di Pirro costituisce una sorta di intermediario fra le due sfere di personaggi, che senza di lui non avrebbero alcun motivo di legame.

La commedia inizia con una nascita (e una morte) e si conclude con un'altra nascita, in quanto Alda rimane incinta e assume il ruolo di moglie e di madre, sostituendosi ancora una volta alla figura della prima Alda. È innegabile, perciò, che l'*Alda* sia costituita da un sistema di simmetrie e di parallelismi che la rendono un'opera dalla natura complessa.

Per quanto riguarda la spinosa questione della rappresentabilità delle commedie elegiache, questo tema è già stato affrontato nel primo capitolo e per questo le diverse posizioni dei critici al riguardo non saranno qui nuovamente trattate. Basti ricordare però i fondamentali studi di Faral e di Cohen, che sintetizzano le due opposte posizioni. Il primo ritiene che le commedie latine del XII e XIII secolo siano dei racconti o delle novelle in versi, sottolineando il legame con i *fabliaux* francesi, e dopo un'attenta analisi dell'*Alda*, lo studioso francese

giunge alla conclusione che «ce n'est pas une comédie, c'est un conte».²⁴⁶ Per Cohen invece si trattano di vere e proprie commedie, poiché questa è la reale volontà dei loro autori, che guardavano al modello classico; egli rivela il legame della commedia di Guglielmo con Chrétien de Troyes e il gusto per la «plaisanterie».²⁴⁷

Ferruccio Bertini, assumendo una posizione molto vicina a quella di Bate, ritiene plausibile l'idea per cui la commedia sia stata messa in scena nella corte siciliana di Guglielmo II, composta principalmente da normanni.²⁴⁸

Armando Bisanti invece sostiene l'improbabilità di una rappresentazione della commedia a causa dell'oscenità di alcune scene e della cospicua presenza di brani narrativi, in numero maggiore rispetto a quelli dialogati (329 versi contro 237, ossia il 58,12% rispetto al 41,88%).²⁴⁹ Scrive Bisanti:

Non mi interessa, in fondo, discutere ancora una volta sulla "rappresentabilità" di un'opera come l'*Alda*, quanto sulla sua "scenicità", per sposare in fondo, la tesi di Gustavo Vinay, che mi sembra ancora oggi la più valida ed inoppugnabile in tal senso, che l'opera di Guglielmo, cioè, sia in ultima analisi un *fabliau* latino, e se proprio le si vuole dare la qualifica di "commedia", allora bisogna intendersi sul significato che si stacca dalle teorie classiche e delle moderne impostazioni critiche, e che riveste il suo valore peculiare tipicamente "medievale", nella narrazione (frammezzata di discorsi) di una storia che si evolve dal triste al lieto, dalla morte di Alda madre alla nascita del figlio di Pirro e di Alda giovane.²⁵⁰

3.4 Modelli e fortuna dell'*Alda*

La commedia dell'*Alda* è ricca di richiami classici ed eruditi, che testimoniano la raffinata cultura del *clericus* francese. Tra gli autori latini che fungono da modello per Guglielmo, i principali sono Ovidio e Terenzio, sebbene quest'ultimo sia presente in misura minore e non in maniera così esplicita. Come si è visto, il modello terenziano viene ripreso nel prologo, che trae ispirazione da quello dell'*Eunuchus*, e anche nella scena del disgustoso pasto di Spurca.

Marco Ugolini in *Fondamenti per un'analisi testuale dell'«Alda» di Guglielmo di Blois* compie un'accurata analisi dell'opera e si sofferma sulle fonti utilizzate dall'autore sia a livello

246 FARAL, *Le fabliau latin au moyen âge*, in «Romania», cit., p. 340.

247 COHEN, *La "comédie" latine en France au XII siècle*, cit.

248 BERTINI, *La commedia latina del XII secolo in L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*, cit., p.73. Anche Bate ritiene che l'*Alda* sia stata realizzata presso la corte siciliana, che ospita numerosi normanni arrivati con Stefano di Perche e che avrebbero quindi apprezzato la commedia di Guglielmo. BATE, *Language for school and court: Comedy in «Geta», «Alda» and «Babio»*, cit., pp. 157-171.

249 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., pp. 77-79.

250 Ivi, p. 80.

di contenuto, che di espressione.²⁵¹ Innanzitutto, lo studioso riscontra spiccate analogie con Ovidio, in particolare con la favola di Ermafrodito del IV libro delle *Metamorfosi*. Evidenti le somiglianze del v. 280 «ambiguus fuerit modo vir, modo femina Sithon» e dei vv. 290-291 «cuius erat facies, in qua materque paterque/ cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis» con alcuni passi dell'*Alda*, come i vv. 107-108 «In patre maternos affectus sentiat illa/ et pro matre vices in patre matris agas» e i vv. 123-124 «Totos affectus in se trahit Alda paternos/ hoc sibi pro matris nomine nomen erat». In realtà più che l'imitazione dell'autore latino, il fine di Guglielmo è dimostrare la sua bravura retorica e l'utilizzo di *ornatus difficilis*, attraverso la ripresa del modello classico.

La vera novità proposta del saggio di Ugolini è però l'accostamento fra la commedia elegiaca e l'*Achilleide* di Stazio. Sul piano del contenuto si nota come il personaggio di Achille, analogamente a Pirro, si travesta da donna e intrattenga una relazione con Deidamia che rimane incinta. Sul piano delle forme espressive, un chiaro riferimento dei vv. 581-582 «et tenuare rudes attrito pollice lanas/ demonstrat reficitque colos et perdita dura» sono i vv. 415-416 dell'*Alda* «emungens in pensa colos, in fila rotundans/ lanas, impregnat stamine fusa».

Ulteriori parallelismi vengono fatti con l'opera di Alano di Lilla *De planctu Naturae* e quella di Bernardo Silvestre *De mundi universitate*, collegamenti già individuati nel contemporaneo studio di Daniela Goldin (entrambi del 1980), la quale cerca di determinare un legame tra la commedia e la scuola di Chartres in cui operano i due studiosi.

Nella *descriptio Aldae*, Guglielmo di Blois si sofferma sulla fatica compiuta da Natura per creare una fanciulla di tale bellezza, proprio come fa Bernardo Silvestre nella descrizione della creazione del *megacosmus* e del *microcosmus*: infatti, i vv. 125-126 dell'*Alda* «Quo studio, quanto natura labore creavit/ Aldam» si possono confrontare con quello del *De mundi universitate* «Quo studio Noys alma rudem digessit acervum».²⁵²

Inoltre, è possibile rintracciare un legame tra la commedia elegiaca e l'opera di Bernardo nella *consolatio* di Alda-madre in risposta al *questus* di Ulfo, dove compaiono temi quali la morte come rottura dei nessi armoniosi della Natura già trattati dal filosofo francese:

Di sensere suum crimen fore dissociari
tales, quos unus iungit et unit amor.²⁵³

251 MARCO UGOLINI, *Fondamenti per un'analisi testuale dell'«Alda» di Guglielmo di Blois* in «Sandalion», 3, 1980, pp. 323-334.

252 BERNARDO SILVESTRE, *De mundi universitate*, in GOLDIN, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, cit., p. 22.

253 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 83-84.

E ancora:

Di bene, qui tibi me communi in prole reservant,
inque mea moriens stirpe superstes ero.
Pullulat in plantam nostre premortua vite
in fetu radix multiplicanda suo.
Ulfe, meum melius aliam renovator in Aldam
esse, meosque sibi mutuatur illa dies.
Transeo, non morior, alios transfundor in artus
sumptos de nostro corpore deque tuo.
Pars erat ista tui: prius in patre de patre fluxit
in matrem, informis massa globusque rudis.²⁵⁴

Il passo si può confrontare con alcuni versi dell'opera di Bernardo, in cui evidente è la somiglianza del lessico, dello stile e dei concetti:

Forma fluit, manet esse rei, mortisque potestas
Nil perimit, sed res dissociat socias.
Saecula ne pereant decisaque cesset origo,
et repetat primum massa soluta chaos.
[...]
Cum morte invicti pugnant genialibus armis
Naturam reperant perpetuantque genus.
[...]
Format et effingit sollers natura liquorem,
ut simili genesis ore reducat avos.
Influit ipsa sibi mundi natura superstes,
permanet et fluxu pascitur usque suo.
[...]
Congeries informis adhuc cum silva teneret
sub veteri confusa globo primordia rerum
[...]
Silva rigens, informe chaos [...]
dissona massa [...]
formam rudis.²⁵⁵

Si possono infatti individuare alcune riprese lessicali come «dissociari/dissociat», «superstes/ superstes», «fluxit/fluit», «informis massa/informe [...] massa», «globusque rudis/ rudis».

Per il tema centrale della commedia, ossia la «mascula virgo», Daniela Goldin, fra le possibili fonti che individua, scorge anche il motivo della sodomia presente nel *De planctu naturae* di Alano di Lilla:

L'ossimoro *mascula virgo*, vv. 10 e 552 [...] non rinvia semplicemente a travestimenti teatrali, ad un Ἀνδρόγυνος menandro (o ad un *androgynaculus*, come indicava un codice perduto dell'*Alda*). Essa nasce anche dai *semviri* ovidiani, dalle metamorfosi studiate dagli esegeti particolarmente della scuola aureliana; dalla sodomia come tema letterario che scatenerà di lì a pochi anni lo sdegno morale e il virtuosismo retorico di Alano di Lilla; dal gusto enigmistico del *puer mostruosus*, dell'*hermaphrودitus* delineato da Ovidio e ripreso, in tempi più vicini a Guglielmo di Blois, da

254 Ivi, vv. 89-98.

255 SILVESTRE, *De mundi universitate*, in GOLDIN, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, cit., p. 22.

Ildeberto di Lavardin in una forma -elegiaca- che lo stesso Guglielmo sembra riecheggiare, per bocca di Ulfo, alla fine dell'Alda.²⁵⁶

Sia Bernardo Silvestre che Alano di Lilla nelle loro principali opere affrontano il tema della sodomia. In *De mundi universitate*, opera in prosimetro scritta tra 1145 e 1153, la dea Natura, durante il suo volo celeste, visita il cielo di Mercurio. Cillenio (ossia Mercurio, sebbene in questo passo la due figure non sembrano corrispondere) sta forgiando esseri ermafroditi, su volere di Marte e di Giove (forse un'allusione questa al mito di Ganimede).

Anche il *De Planctu naturae* di Alano di Lilla è un prosimetro, che si colloca nello stesso filone letterario di Bernardo Silvestre. Infatti, il filosofo interpreta la natura analogamente a Bernardo, ma la legge secondo un'ottica cristiana. Principale motivo del lamento della Natura è la sodomia: la Natura funge da intermediario fra Dio e l'uomo, ma diversamente dall'opera di Bernardo, nel *De Planctu naturae* si sottomette umilmente al volere di Dio. L'opera di Dio è perfetta, mentre quella di Natura è imperfetta. L'uomo nasce per volere di Natura, quindi è imperfetto, ma rinasce per volere di Dio. La Natura conosce la dottrina di Dio e le leggi dell'Amore ma l'uomo non le presta ascolto e ama persone dello stesso sesso, invertendo l'ordine della Natura.²⁵⁷

Non appare quindi azzardato avanzare l'ipotesi di un possibile richiamo al tema della sodomia nell'espressione «mascula virgo» utilizzata da Guglielmo di Blois. La frequentazione di determinanti ambienti culturali ne sarebbe una prova a suo favore. Come si è detto nel capitolo precedente, la Francia del XII secolo e i suoi chierici sono noti per una certa spregiudicatezza morale: numerose sono le opere che raccontano amori omosessuali, come numerose sono le liriche d'amore composte da ecclesiastici. La cultura dell'epoca è ancora molto vivace e tollerante nei confronti dell'omosessualità, prima che l'Europa del XIII secolo venga travolta da un vento di odio e di paura.

Inoltre, Guglielmo conosce l'ambiente culturale di Chartres, dove operano Bernardo e Alano di Lilla, ma anche Pietro Abelardo (autore anche lui di poesie d'amore omosessuale, nonostante la famosa passione per l'allieva Eloisa), e la sua commedia, sebbene non si inserisca appieno nell'ideologia di tale *schola*, tenta di imitarne la forma espressiva e lo stile retorico.

Gabriella Lodolo, invece di analizzare i riferimenti letterari da cui l'immagine della «mascula virgo» può essere tratta, approfondisce la questione da un punto di vista

256 GOLDIN, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, cit., pp. 19-20.

257 CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp.134-139.

antropologico, analizzando le rappresentazioni e i significati della figura dell'androgino nella cultura occidentale:

Negli antichi riti di nozze o di carnevale, il cambiamento e l'inversione degli abiti erano considerati come un simbolo di fortificazione della potenza sessuale, e parimenti divenivano un mezzo di identificazione con la divinità intesa come principio creatore nel quale i sessi erano unificati.²⁵⁸

Dopo il IX secolo, il motivo del travestimento assume valore novellistico e di peripezia nei romanzi bizantini, mentre, secondo Lodolo, giunge all'autore dell'*Alda* in maniera estremamente degradata.

Anche Gabriella Rossetti affronta lo stesso tema da un punto di vista analogo:

Il tema [...] è di ispirazione classica e affonda le radici in numerose leggende greche in cui compaiono giovani vestiti da giovinette. Questi travestimenti fanno pensare ai riti di passaggio caratteristici della pratica delle iniziazioni, dove lo scambio delle vesti è anche associato a una prova di forza e a una conquista di donne, promessa o realizzata, ma, dato il nesso costante fra travestimento e congiunzione sessuale, mostrano anche il valore positivo e benefico di questa androginità simbolica, che alludeva al fatto che ciascuno dei due sessi riceveva qualcosa dai poteri dell'altro.²⁵⁹

Dunque, se il motivo del travestimento è estremamente degradato nell'*Alda* di Guglielmo di Blois, lo è ancora di più nel *De clericis et rustico*. La commedia elegiaca mette in scena, in un fitto dialogo, il tentativo di due studenti di ingannare un povero contadino, rubandogli il cibo attraverso un *escamotage*: mangerà tutto il cibo solo uno di loro, colui che farà il sogno più sorprendente. Il contadino però, avvedutosi dell'inganno, divora tutte le scorte di cibo prima che gli altri due possano derubarlo. Durante il racconto del sogno, uno dei due chierici sembra riprendere la perifrasi utilizzata da Guglielmo: «Vidi quam multas, vidi, puduitque videre/ Claustres dominas femineosque viros».²⁶⁰ Secondo l'interpretazione di Enzo Cadoni, lo studente allude al vizio della sodomia che dilaga nei monasteri.²⁶¹ Per Armando Bisanti, appare improbabile, sebbene non del tutto impossibile, che si tratti di una citazione dell'*Alda*.²⁶² Tuttavia, hanno sicuramente inciso la tradizione popolare e la satira anticlericale, che spesso fanno riferimento all'omosessualità come pratica comune per molti preti.

Bisogna però procedere con cautela perché come sempre il modello classico influenza le opere medievali ed è difficile comprendere quando vi sia l'imitazione e quando invece ci sia

258 LODOLO, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII*, cit., p. 99.

259 GABRIELLA ROSSETTI, «Innamoramento e amore» nella commedia latina del XII e XIII secolo, in «Sandalion», 6-7, 1983-1984, pp. 227-248.

260 ANONIMO, *De clericis et rustico*, a cura di Enzo Cadoni, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, cit., vv. 67-68.

261 Ivi, p. 377.

262 LODOLO, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII*, cit., p. 100.

l'originalità. È possibile che in Guglielmo abbiano agito le suggestioni letterarie del tema della sodomia, presenti nei circoli culturali dell'epoca, ma il grande modello che si riconosce nell'*Alda* è Ovidio. Il tema della *mascula virgo*, come nota Goldin, può derivare anche dal IV libro delle Metamorfosi, in cui si racconta il mito di *Hermaphroditus*.

L'autore classico, presente in tutta la commedia, è centrale soprattutto nella scena della seduzione di Alda, in cui si riconosce il lessico del modello elegiaco latino. Infatti, si confronti il passo tratto dal primo libro dell'*Ars amatoria*:

Veste virum longa dissimulatus erat.
Quid facis Accide? Non sunt tua munera lanae;
tu titulos alia Palladis arte petas.
Quid tibi eum calathis? [...]
Pensa quid in dextra, qua cadet Hector, habes?
Reice succinctos operoso stamine fusos;
[...]
Forte erat in thalamo virgo regalis eodem;
haec illum stupro conperit esse virum.
Viribus illa quidem victa est (ita credere oportet),
sed voluit vinci viribus illa tamen.²⁶³

con la scena dell'*Alda*:

Ad thalamos venit optatos; secretior Aldam
abscondit thalamus interiorque domus.
Emungens in pensa colos, in fila rotundans
lanas, impregnat stamine fusa novo.²⁶⁴

Si notano alcune riprese lessicali come «lanae» nell'*Ars amatoria* e «lanas» nell'*Alda*, e poi «stamine fusos» e «stamine fusa», «thalamo» e «thalamus», «pensa» e «pensa».

Anche la figura della *sedula senex* è una ripresa ovidiana, sebbene nell'*Alda* al posto della giovane innamorata a cui dare consigli, documentata per esempio nell'*Eneas* di Ovidio, si trovi il corrispettivo maschile.

Il tema dell'*amor de lonh*, ossia l'innamoramento a distanza, richiama la poesia d'amore francese contemporanea. Il lessico d'amore è però quello ovidiano, meno ricco rispetto al repertorio francese, con l'uso di *polyptota*, figure etimologiche e iterazioni come ai vv. 381-382: «Languet amans nec languet amor; ne possit amoris/ vis languere gravis, languor amantis agit».

263 OVIDIO, *Ars Amatoria*, I, vv. 687-698.

264 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 413-416.

Christine Ratkowitsch nel suo saggio del 1987 propone un collegamento fra la commedia elegiaca e le *Elegiae* di Massimiano.²⁶⁵ In alcuni brani si può scorgere l'influenza dell'autore latino. Per esempio, nella *descriptio Aldae* (vv. 125-136), oltre a Ovidio, sono presenti richiami anche a un passo del libro I delle *Elegiae*:

Candida contempsi, nisi quae suffusa rubore
uernarent propriis ora serena rosis.
Hunc Venus ante alios sibi vindicat ipsa colorem,
diliget et florem Cypris ubique suum.
Aurea caesaries demissaque lactea cervix
vultibus ingenuis visa sedere magis.
Nigra supercilia, frons libera, lumina clara
urebant animum saepe notata meum.
Flammea dilexi modicumque tumentia labra,
quae gustata mihi basia plena darent.
In tereti collo visum est pretiosius aurum,
gemma et iudicio plus radiare meo.²⁶⁶

Inoltre, i vv. 71-72 dell'*Alda* («a lacrimis desiste, precor, suspiria claude:/ non gemitu aut lacrimis sum revocanda tuis!») sembrano richiamare il v. 11 del libro V delle *Elegiae* («nunc aderant lacrimae, gemitus, suspiria, pallor») e i vv. 249-250 della commedia elegiaca («fac igitur mittas Alde, quod fascinet eius/ fureturque animum concilietque tibi») sarebbero ispirati al v. 56 del libro II dell'opera latina («par aetas animos conciliare solet»).

Dopo le cattive notizie portate dal servo, Pirro è colto dalla disperazione, convinto di non avere alcuna possibilità di incontrare la fanciulla amata. Ai vv. 366-374 viene delineato il ritratto del malato d'amore, ripreso dalla tradizione classica, in particolare da Ovidio:

Dixerat, at Pirrum durius angit amor.
Nulla suis votis blanditur spes nec in ullo
succurrit ratio consiliumve sibi.
In nulla puero spe respirante, camino
admixtum est oleum lignaque sicca rogo.
Quo plus cuncta suis videt adversantia votis,
acrius ignescit, improba pestis, amor.
Mente miser maceratur amans macilentaque menti
respondet facies et cutis ossa trahens.²⁶⁷

Sulla base del motivo della malattia d'amore, Ratkowitsch ha avanzato l'ipotesi di un rapporto di dipendenza tra il passo dell'*Alda* e un carme della tarda antichità, l'*Aegritudo Perdicae*.²⁶⁸ Come avviene per Pirro, anche Perdica (il protagonista dell'*Aegritudo Perdicae*)

265 CHRISTINE RATKOWITSCH, *Die Wirkung der Elegien Maximians auf die Comoediae elegiacae des Vitalis und Wilhelm von Blois* in «Wiener Studien», 100, 1987, pp. 227-246.

266 MASSIMIANO, *Elegiae*, I, vv. 89-100.

267 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 366-374.

268 RATKOWITSCH, *Die Wirkung der Elegien Maximians auf die Comoediae elegiacae des Vitalis und Wilhelm von Blois* pp. 227-246.

è consumato per il troppo amore, rivolto però non a una bellissima fanciulla, bensì alla propria madre. I segni di questa passione incestuosa sono evidenti nel deperimento del fisico del ragazzo: si confronti i vv. 373-374 dell'*Alda*: «Mente miser maceratur amans macilentaque menti/ Respondet facies et cutis ossa trahens» con i vv. 134-135: «Deficiunt iuveni paulatim fortia membra/ decoquiturque umor, cunctos qui continet artus» e il seguente passo dell'*Aegritudo Perdicae*:

Primus languentes pallor perfuderat artus,
tempora demersis intus cecidere latebris
et graciles cecidere modo per acumina nares,
concava luminibus macies circumdata sedit
longaque testantur ieiunia viscera victus,
arida nudati distendunt brachia nervi.²⁶⁹

Un'ulteriore analogia fra i due testi è la metafora del «fuoco d'amore»: infatti il v. 372 dell'*Alda* «acrius ignescit, improba pestis, amor» si può confrontare con il v. 74 dell'*Aegritudo Perdicae*: «intus gravior tibi flamma paratur», il v. 259: «atrox ubi flamma moretur», il v. 267: «flammis absumis et ossa» e al v. 184 «acer amor». Anche il *languor* che si impadronisce di Pirro permette un parallelismo con l'opera citata: infatti i vv. 380-383 dell'*Alda*:

Immo qui pueri languet in ore color.
Languet amans nec languet amor; ne possit amoris
vis languere gravis, languor amantis agit.
Suscipit augmentum furor a languore furentis.

ricordano il v. 250 dell'*Aegritudo Perdicae*: «detorsit fessos artus et languida membra».

Armando Bisanti, sempre sulla base del tema del malato d'amore, suggerisce un ulteriore collegamento con i versi iniziali della commedia del *Pamphilus*:

Vulneror et clausum porto sub pectore telum
crescit et assidue plaga dolorque michi.
Et ferientis adhuc non audeo dicere nomen,
nec sinit aspectus plaga videre suos;
unde futura meis maiora pericula dampnis
spero; salutis opem nec medicina dabit.
Quam pius ipse viam meliorem carpere possum?
Heu michi! Quid faciam? Non bene certus eo.
Conqueror estque mee iustissima causa querele,
cum sit consilii copia nulla michi.
Sed quia multa nocent, opus est michi querere multa:
nam solet ars dominum sepe iuvare suum.
Si mea plaga suos denudet in ordine vultus,
que sit et unde venit armaque quis posuit,
perdet et ipsa sue fortassis spem medicine:
spes reficit dominum fallit et ipsa suum.

269 ANONIMO, *Aegritudo Perdicae*, vv. 250-255.

Si tegat ex toto faciem motusque doloris
et numquam querat plaga salutis opem,
forsitan evenient peiora prioribus illis
et me continget protinus inde mori.
Estimo monstrari melius, nam conditus ignis
acrior, effusus parciore esse solet.
Ergo loquar Veneri: Venus est mors vitæ nostra
ducenturque suis omnia consiliis.²⁷⁰

Lo studioso, inoltre, individua una certa affinità con un celebre canto goliardico del XII secolo, il cui ritornello è: «O languéo; causam languoris video/ nec caveo, / videns et prudens pareo».²⁷¹ Anche il contrasto tra *pudor* e *amor*, su cui si basa tutta l'*Aegritudo Perdicæ*, è un *topos* presente nell'*Alda*, che vede contrapporsi l'ignaro *pudor* della fanciulla e l'esuberante *amor* di Pirro. Si tratta di un motivo riscontrabile anche in altre commedie elegiache, come per esempio nel *Pamphilus* o nel *Geta* ai vv. 91-92: «temperat Almæna castigat et oscula blande/ et sua virgineo verba pudore domat». Per quanto riguarda il canto goliardico precedentemente citato, qui il contrasto si realizza tra *ratio* e *amor*: «me vacare studio/ vult ratio;/ sed dum amor alteram/ vult operam;/ in diversa rapior [...] His invitat/ et irritat/ amor me blanditiis;/ sed aliis/ ratio sollicitat/ et excitat/ me studiis».²⁷²

Infine, il consiglio di Spurio dato a Pirro al v. 365: «suspices alias, nil profecturus in Alda!» funge da modello per la commedia di Iacopo da Benevento, il *De uxore cerdonis* («Invenias aliam, quia te non diligit ipsa»)²⁷³

Oltre alle fonti latine, il grande modello a cui Guglielmo guarda è il suo predecessore, Vitale di Blois, che inaugura con il *Geta* il genere della commedia elegiaca. Dall'opera di Vitale, egli riprende la figura del servo imbroglione e infido: Spurio e Geta presentano numerose analogie dal punto di vista fisico e caratteriale. Inoltre, Guglielmo utilizza lo stesso numero di versi usati da Vitale nella *descriptio Getæ*. I richiami al *Geta* sono disseminati in tutta la commedia, come i vv. 317-318 («friget/ ira, reformatur gratia, lisque cadit») che riprendono il v. 10 del *Geta*: «lis cadit, ira tepet» o anche il v. 452 dell'*Alda* («a collo Pirri nobile pendet onus»), chiara rielaborazione dei vv. 95-96: «Dependet collo Iovis illa premitque beato/ pondere colla Iovi». Il v. 197 dell'*Alda* («Non sine furtiva clavi michi cuncta patebunt») richiama sia Ovidio («nomine cum doceat, quid agamus adultera clavis»)²⁷⁴, sia il *Geta* al v. 385 («clavis adulterio feci mea furta latere»). Ancora il v. 362 («Quot, miser, accepi verbera

270 ANONIMO, *Pamphilus*, cit., vv. 1-24.

271 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 45.

272 *Ibidem*.

273 IACOPO DA BENEVENTO, *De uxore cerdonis*, a cura di Ferruccio Bertini, v. 187 in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit.

274 OVIDIO, *Ars amatoria*, III, v. 643.

quotque minas!») è costruito su modello del v. 118 («supprimet illa timens verbera, verba, minas») e del v. 382 del *Geta* («aspera sepe tuli verbera, sepe minas»).

Un famoso parallelo tra le due commedie è quello basato sulla presenza in entrambi i testi del termine *furcifer*, vocabolo isolato e raro; esso si trova al v. 312 del *Geta* («introitum Gete furcifer iste negat») e al v. 315 dell'*Alda* («Ictibus inculcat ictus: "I, frucifer, exi!"»). Il termine, tipico della lingua della *palliata*, è stato utilizzato dai critici come prova della conoscenza dell'opera di Plauto da parte di Vitale e, in generale, degli altri autori della commedia elegiaca; in realtà, il vocabolo è attestato anche in Orazio²⁷⁵ ed è impiegato pure nel *Baucis et Traso* ai vv. 149 («furcifer, obmutis,») e 194 («furcifer, acta lues!»). È chiaro che in questo modo il riferimento a Plauto perde il suo valore, ma la presenza del termine nell'*Alda* va a confermare ancora una volta l'imitazione del *Geta* operata da Guglielmo.

L'*Alda* ha però influenzato anche molti degli autori del XII e XIII secolo che si sono dedicati alla composizione delle commedie elegiache. Nel *Baucis et Traso* sono presenti alcuni riferimenti alla commedia presa in analisi: il v.1 («Baucis amica sibi, spe lucri sedula nutrix») ricorda da vicino il v.385 («Instat ei lacrimis, instat prece sedula nutrix») e il v. 437 dell'*Alda* («Disce quod addidici; mea quod michi sedula nutrix»). La scelta di utilizzare la figura della *sedula nutrix*, personaggio che compare anche nel *Pamphilus*, è stata influenzata non solo da una volontà d'imitazione dell'opera di Guglielmo, ma anche dalle suggestioni esercitate da Orazio («et matrona potens an sedula nutrix»)²⁷⁶ e da Ovidio («sedula Baucis»²⁷⁷ e «sedula nutrix»²⁷⁸).

Un ulteriore parallelismo si realizza al v. 8 del *Baucis et Traso* («Cum quibus et quid agat edocet atque modum») con i vv. 407-408 dell'*Alda* («Qualiter et quare, quid agat, cur, quando loquatur/ quove modo, puero sedula monstrat anus»).

Come si è detto, il *topos* del *gaudens-dolens* presente nel monologo di Ulfo viene ripreso sia dall'autore del *Baucis et Traso*, sia da quello del *De mercatore*. Quest'ultima commedia presenta poi altre analogie, come il tema misogino della donna la cui natura non le permette di mantenersi casta, motivo molto diffuso nella letteratura medievale. Si possono confrontare, per esempio, il v. 9 («Feminee levitatis opus gravitate pudoris») con il v. 543 dell'*Alda* («Turpius insanit qui feminee levitatis») e ancora il v. 14 («Vix absente potest esse pudica diu») con i vv. 547-548 della commedia di Guglielmo («Nec vitium commune potest dediscere sexus/

275 ORAZIO, *Satire*, II, 7, v. 22: «non dices hodie quorsum haec tam putida tendant/ furcifer?».

276 ID., *Ars Amatoria*, v. 116

277 OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, v. 640.

278 ID., *Metamorfosi*, X, v. 438

femineus, nec erit femina casta diu»). Ancora più interessante appare il parallelo tra il v. 29 del *De mercatore* («crescit onus ventris, decrescit honus mulieris») con i vv. 527-528 dell'*Alda* («Surgit et in crimen Alde iam crescit apertum/ venter et insolitum viscera tendit onus»), in cui non solo vi è la ripresa degli stessi termini, ma anche di un'analoga situazione (la crescita del ventre come prova della colpa commessa dalle due donne, una adultera, l'altra sedotta). Bisogna però precisare che nell'autore del *De Mercatore*, la contrapposizione fra *crescit* e *decrescit* è stata probabilmente influenzata dal *Pamphilus*,²⁷⁹ il cui autore a sua volta ha ripreso Ovidio («surgit humus, crescunt loca decrescentibus undis»)²⁸⁰

Anche nella commedia di Jacopo da Benevento, *De uxore cerdonis*, è presente un'eco dell'*Alda* al v. 187 («Invenias aliam, quia te non diligit ipsa»). La commedia italiana racconta l'amore di un ricco prete per la moglie del calzolaio, divisa fra desiderio e fedeltà al marito. A fungere da intermediario fra i due è una vecchia mezzana, che dopo il primo incontro con la donna, scoraggia il prete e gli propone uno scenario catastrofico gettandolo nella disperazione. È la stessa situazione descritta da Guglielmo, quando Spurio consiglia a Pirro di cercare altre donne e di abbandonare il suo amore per Alda. Il v. 187 richiama infatti il v. 365 dell'*Alda* («Suspires alias, nil profecturus in Alda»). Come Spurio, anche la mezzana dice di essere stata trattata in malo modo e di essere stata quasi picchiata («Multa tamen dixit michi turpia verba virago/ et me deiecit turpiter ipsa foras» vv. 181-182).

La situazione è identica, ma le finalità dei due personaggi sono diverse: le azioni del servo, reso ancora più maligno dalla lotta di classe, sono guidate dalla volontà di rivalsa sul padrone; Spurio imbrogia il giovane per poter mangiare il suo cibo e aver la meglio su di lui mentre la mezzana del *De uxore cerdonis*, con grande astuzia e abilità, inganna il prete per estorcergli più denaro possibile. È lo stesso stratagemma utilizzato da Lusca con la sua padrona nella *Lidia*: la serva le fa credere di non aver possibilità con il cavaliere per accrescere il suo desiderio e per poter trarre ancora più vantaggi da questa situazione.

Perciò dall'analisi delle fonti utilizzate da Guglielmo per la stesura della commedia, è interessante mettere in luce due principali aspetti: il primo è la raffinata cultura dell'autore, che si serve di numerose citazioni tratte dalla letteratura classica (principalmente le opere di Ovidio e di Terenzio); il secondo, che emerge fin dal prologo, è la precisa volontà di Guglielmo di

279 «Vulneris inde mei crescit dolor omnibus horis/ decrescitque color visque decorque meus» vv. 43-44 e «Usu crescit amor omnis, decrescit abusu», v. 259. ANONIMO, *Pamphilus*, cit.

280 OVIDIO, *Metamorfosi*, I, v. 345. Probabilmente il verso è tenuto in considerazione anche da Guglielmo di Blois.

assumere come suo *auctor* Vitale di Blois, considerato l'iniziatore del nuovo genere, esattamente come farà Arnolfo di Orléans nel prologo della *Lidia*.

3.5 L'*Alda* e i *fabliaux* francesi

I saggi di Faral e di Vinay segnano l'avvio di un filone di studi che indaga il rapporto tra le commedie elegiache e i *fabliaux* francesi: come si è già ricordato nel primo capitolo, si tratta di un campo di ricerca privilegiato da parte degli studiosi, ma alquanto problematico. Diversi critici hanno individuato possibili paralleli fra l'*Alda* e alcuni *fabliaux*.

Un primo legame si può stabilire tra la commedia di Guglielmo e il *fabliau* *Trubert*, composto nel XIII secolo da Douin de Lavesne. L'opera, che verrà esaminata con maggior attenzione nel capitolo successivo, si suddivide in cinque episodi: Trubert che vende una capra da lui dipinta con vari colori, Trubert carpentiere, Trubert medico, Trubert cavaliere, Trubert travestito da donna. L'ultimo episodio è quello in cui i critici si sono maggiormente soffermati, ritenendo che il motivo della seduzione tramite travestimento sia stato ripreso dall'*Alda*. C'è chi diversamente, come Faral²⁸¹ e Donà²⁸², sostiene che i due testi presentino delle somiglianze tematiche, ma non crede che vi sia una reale dipendenza.

Massimo Bonafin in *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne*, afferma due possibili modelli imitativi per il *fabliau* di Douin de Lavesne: l'*Alda* e il *Perceval* di Chrétien de Troyes, la cui presenza ritiene essere più massiccia e influente.²⁸³ Nonostante lo studioso sostenga la ripresa della commedia elegiaca, ne sottolinea anche le non trascurabili differenze: mentre Pirro è innamorato di Alda, Trubert non lo è di Rosite; la gravidanza di Rosite è pretesto per una parodia dell'Immacolata concezione, tematica del tutto assente invece nell'*Alda*; in quest'ultima, la scena della seduzione viene descritta attraverso la metafora dell'insegnamento e quella della battaglia, mentre in *Trubert* si utilizza quella del mondo animale.

Secondo Bonafin,

se è quindi pensabile che l'*Alda* sia concretamente, seppure solo in un certo grado, usufruita da Trubert, non sembra altrettanto facilmente osservabile, nei suoi confronti, l'esercizio di quella

281 FARAL, *Le fabliau latin au moyen âge*, in «Romania», cit., pp. 321-385.

282 CARLO DONÀ, *Trubert, o la carriera di un furfante: genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma, Pratiche, 1994.

283 MASSIMO BONAFIN, *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne* in «L'immagine riflessa», 5, 1982, pp. 237-272.

disponibilità parodistica che abbiamo invece visto all'opera nei riguardi del modello percevaliano.²⁸⁴

Lo studioso indaga e interpreta l'opera di Douin de Lavesne sulla base degli insegnamenti bachtiniani sul carnevalesco, sulla parodia e sul rovesciamento dei modelli letterari. Infatti, il *fabliau* da una parte risente della tradizione orale, dall'altra, della tradizione letteraria. Si tratta di un

testo assolutamente eversivo, e non solo dal punto di vista letterario, visto che esso mette alla berlina tutti i più sacri valori della civiltà medievale - religione, ideali carnevaleschi, culto della nobiltà, amore - e che sovverte con incredibile radicalità lo stesso modello sociale del villano stupido e miserabile sui più alti esponenti dell'aristocrazia e su tutta la cultura che essi rappresentano.²⁸⁵

Come si vedrà in seguito, anche la commedia di Guglielmo offre la possibilità di un'interpretazione sulla base del concetto del rovesciamento carnevalesco e su quello della parodia.

Altri due *fabliaux* che presentano affinità di temi, personaggi e *topoi* con l'*Alda* sono *Li sohaiz desvez* di Jean Bodel e *De la damoisele qui n'ot parler de fotre qui n'aüst ma au cuer*, il cui autore è oggi sconosciuto. La prima novella ha come protagonista un mercante che è costretto, a causa del suo lavoro, a stare lontano da casa per molto tempo. Dopo un lungo viaggio, viene accolto dalla moglie con un ricco pasto e molti festeggiamenti. L'abbondante cena, anziché accendere il desiderio dell'uomo, gli concilia il sonno.²⁸⁶ Così la moglie, infastidita e imbronciata, si addormenta e fa un "sogno folle" (dal titolo appunto del *fabliau*). Nel sogno, la donna si trova in un mercato dove si vendono mercanzie assai particolari e inusuali, non pellicce o coperte di lana, ma «solement coilles et viz».²⁸⁷ È il mercato delle code di cui parla anche Pirro, nel quale è stato operato un rovesciamento grottesco del tradizionale modello di mercato. La donna si risveglia proprio mentre sta comprando una "coda" che fa al caso suo. Così sveglia il marito e gli racconta il sogno. Il racconto si conclude con l'amplesso dei due coniugi.

È molto probabile che Bodel abbia ripreso l'immagine del mercato delle *caudae* dalla commedia dell'*Alda*. Dopo la richiesta dell'ingenua fanciulla di sapere dove avesse trovato quella *cauda*, Pirro le racconta che un giorno un mercante era venuto in città a vendere delle

284 Ivi, p. 255.

285 DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, a cura di Carlo Donà, Parma, Pratiche, 1993, p. 20.

286 Il motivo del banchetto o del cibo prima dell'amplesso è un tema molto ricorrente nelle commedie elegiache e nei *fabliaux* francesi. PITTALUGA, *A pranzo con Vitale di Blois e i suoi amici*, cit., pp. 37-46.

287 JEAN BODEL, *Li sohaiz desvez*, v. 92-99 in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di Rossana Brusegan, Torino, Einaudi, 1980, pp. 82-93.

merci molto particolari («cum tales multas venales exposuisset/ caudas nuper in hac institor urbe novus» 491-492) e che tutte le ragazze si erano recate in piazza per vedere le novità («In fora colligitur urbs tota, locumque puellae/ stipant» vv. 493-494). Egli le spiega che il prezzo del prodotto aumentava a seconda della sua grandezza («Impar erat precium pro ponderis imparitate/ magni magna, minor cauda minoris erat», vv.495-496) e, poiché non aveva molto denaro con sé, era stato costretto a prendere una delle più piccole («est minor empti michi, quoniam minus eris hebebam», v. 497). Alda rimprovera bonariamente l'amica perché avrebbe potuto avere ancor più piacere se avesse speso qualche soldo in più («Ve tibi, parca nimis! Pauper feliciter esses/ si tua caudarum maxima cauda foret!», vv. 513-514). È la stessa lamentela che nel *fabliau* la moglie fa al marito, affermando che nel mercato del suo sogno non ne avrebbero voluto sapere della sua *cauda*:

Por trente saus l'avoit en buen,
et pour vint saus et bel et gent,
et si ot viz a povre gent;
un petit avoit en deduit
de dis saus, et de neuf et d'uit.
A detail vandent et en gros;
li meillor erent li plus gros,
li plus chier et li miauz gardé.²⁸⁸

Per quanto riguarda il *fabliau* *De la damoisele qui n'ot parler de fotre qui n'aüst ma au cuer*, le analogie narrative, tematiche e strutturali sono ancora più ampie e numerose. La *damoisele* è una giovane, bella e arrogante, orfana di madre, che vive sotto l'attenta e amorevole tutela del padre, il quale non le permette di avere contatti con nessun possibile pretendente. Un giorno giunge alla loro porta David, un giovane che ha sentito molto parlare della straordinaria bellezza della fanciulla e decide di far di tutto per sedurla. Conquistata la fiducia del padre, David riesce a farsi assumere come servitore. Giunta la sera, il ragazzo si corica a letto con la *damoisele* e i due iniziano a palparsi vicendevolmente con insistenza, interrogandosi sui rispettivi organi sessuali. Il *fabliau* si conclude con l'ovvio e prevedibile amplesso dei due.

Le somiglianze con l'*Alda* sono notevoli. Ricorre in entrambe le opere il *topos* novellistico della *casta virgo*, ossia della fanciulla rimasta casta a causa della insistente gelosia paterna. Entrambe le ragazze riusciranno però a conoscere i piaceri della sessualità. Il tema del padre vedovo e geloso della figlia è frequente nelle novelle medievali, come per esempio nel *Lai de Deus amanz* di Marie de France, in cui il re nutre un amore incestuoso per la figlia, nel

288 Ivi, vv. 92-99.

fabliau De la grue e in quello del *Du Héron*, nel quale una fanciulla per volere del padre viene rinchiusa in una torre e sorvegliata dalla nutrice, *fabliau* che funge da modello per la novella di Tancredi e Ghismunda (*Decameron*, VI 1).

Tutte e due le fanciulle sono poi delle false ingenue, che non conoscono la sessualità ma si fanno sedurre con grande facilità ed entusiasmo, partecipando volenterosamente alla propria iniziazione sessuale: il tema è presente anche in altri *fabliaux* come il *De l'escuiriel*, il *De la pucelle qui vouloit voler*, il *De la grue* e il *Du Héron*.

Come Pirro, anche David si innamora della fanciulla al solo sentir parlare della sua bellezza. È il tema dell'*amor de lonh*, di origine cortese e trobadorico, che è però qui estremamente degradato e vincolato alla sfera della sessualità e del basso corporeo, secondo il modello carnevalesco.

Infine, entrambe le ragazze chiedono il nome dello strumento che ha procurato loro così tanto piacere. Notevole la somiglianza tra i vv. 485-486 dell'*Alda* «Quid sit et unde, refer, tumor inguinis ille ridentis/ caudaque nescioque sic operosa tibi!» e i vv. 170-172 del *De la damoisele* «Que est ici/ caudaque nescio que sic operosa tibi». Le risposte date dai due giovani sono però diverse: è infatti assente nel *fabliau* l'episodio del mercato delle *caudae* e al suo posto si utilizza la più consueta metafora con il mondo animale (che si ritrova anche nel *Trubert*):

Dame, fail il, c'est mes polains,
qui molt est et roides et sains
mais il ne manja des ier main.²⁸⁹

Anche il romanzo cortese del XIII secolo *Floris et Lyriopé* di Roberto di Blois sembra essere stato influenzato dalla commedia elegiaca. La prima parte del romanzo racconta la storia di Liriope, figlia di Narciso, duca di Tebe, talmente amata dai genitori da essere rinchiusa nel palazzo. Nel giorno della nascita di Liriope, un cavaliere del duca diventa padre di due gemelli: Floris, un maschio e Florie, una femmina. Una volta cresciuti, Florie diventa la dama di compagnia di Liriope, e Floris, che grazie alla sua famiglia ha la possibilità di frequentare il palazzo, si innamora perdutamente della duchessina. La sorella, con cui Floris si è intanto confidato, gli suggerisce di travestirsi con i suoi vestiti, potendo così accedere alla stanza di Liriope. Proprio come nell'*Alda*, i due consumano il loro amore e la fanciulla rimane incinta. Lo scandalo sarà risparmiato con le nozze dei due giovani. La seconda parte del romanzo

289 Ivi, vv. 173-175.

racconta invece la nascita del figlio, chiamato Narciso come il nonno, e condannato allo stesso tragico destino del protagonista del mito delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Evidenti sono i temi in comune con l'*Alda* e sono presenti anche delle analogie a livello formale. Il *questus* di Ulfo, in particolare il passaggio ai vv. 55-64, si può confrontare con il lamento della madre al capezzale di Floris malato:

Beaux fiz, que porrai faire mais?
Lasse, con dolante me lais!
Lais? Ne fais, tu ne me lais mie,
car je te ferai compaignie.
Trop desloiaul mere seroie,
beaux fiz, s'après ta mort vivoie.
Vivoie? Je ne doi pas vivre.²⁹⁰

O anche con il lamento della sorella Florie:

Après ta mort vivre ne quier.
Freres, nos fumes né ensamble;
avec toi nos vies fenir.
Mors, por quoi nos vuez degurpir?
Puis que Dex nos acompaigna
et samblant forme nos dona,
du depertir n'as tu pooir.
Avec lui vuil morir per voir.²⁹¹

Non si possono però trascurare le differenze: la scena della seduzione in *Floris et Lyriopé* è trattata con maggior eleganza e sobrietà. Inoltre, l'autore del romanzo agisce sulla base di un intento morale: come dimostrano le vicende di Liriope (che si ritiene superiore a qualunque uomo per il suo fascino) e il figlio Narciso, l'orgoglio per la propria bellezza provoca esiti infelici e catastrofici. Tutto ciò è ovviamente assente nella commedia di Guglielmo.

A partire da Cohen, si è poi individuato anche un possibile legame fra il genere delle commedie latine del XII e XIII secolo e l'opera di Chrétien de Troyes. Il poeta francese del XII secolo doveva infatti conoscere le commedie elegiache poiché sono stati rilevati numerosi parallelismi con il *Pamphilus*, il *Geta*, la *Lidia*, il *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* e, in particolare, con il *De nuntio sagaci*. Del resto, comune è il modello a cui Chrétien de Troyes e gli autori della Valle della Loira guardano, ossia Ovidio.²⁹²

Per quanto riguarda la conoscenza dell'*Alda* da parte del poeta è invece più difficile da assicurare. Le possibili analogie (come la figura della *sedula nutrix* o dei ritratti femminili)

290 ROBERT DE BLOIS, *Floris et Lyriopé*, a cura di Paul Barrette, Los Angeles, Berkeley, 1968, p. 95.

291 Ivi, p. 99.

292 Nel prologo del *Cligés*, Chrétien de Troyes afferma di aver compiuto una rielaborazione dei *Remedia amoris* (o delle pseudo-ovidiane *Regulae amoris*, modello del *De amore* di Andrea Capellano) e il volgarizzamento dell'*Ars amandi*.

sono facilmente spiegabili con il modello ovidiano. Tuttavia, se si confrontano le due commedie, emerge un possibile rapporto di dipendenza tra la *descriptio turpitudinis* di Spurio e quella del villano dell'*Yvain*. Entrambe le descrizioni rispondono a un *topos* antitetico rispetto alla *descriptio pulchritudinis*.

Il ritratto del villano avviene all'inizio del quarto romanzo di Chrétien de Troyes, l'*Yvain*. Il protagonista è giunto in una landa con numerosi tori selvaggi che si scontrano ferocemente fra di loro. A guardia dei tori vi è un selvaggio, simile a un nero e spaventosamente grande, talmente terribile da non poterlo neppure descrivere a parole («uns vileins, qui resanbloit Mor, leiz et hideus a desmesure, einsì tres leide criature/ qu'an ne porroit dire de boche»)²⁹³ Chrétien si sofferma sulla descrizione dei dettagli, esattamente come fa Guglielmo: la testa è più grossa di quella di un ronzino o di un'altra bestia («si vi qu'il ot grosse la teste/ plus que roncins ne autre beste», vv. 293-294), i capelli sono ispidi e lunghi e la fronte è pelosa («chevox mechiez et front pelé», v.295), le orecchie sono enormi come quelle di un elefante («oroilles mossues et granz/ autiez com a uns olifanz», v.297-298), con le sopracciglia grandi e il viso rincagnato («les sorcix granz et le vis plat», v. 299); infine la schiena è lunga e storta («longue eschine torte er boquem», v. 305).

Mentre Guglielmo nella descrizione del servo è interessato principalmente a mostrare la sua bravura retorica, Chrétien, che è autore più alto, utilizza la descrizione del “villano-bestia” per mettere in luce i conflitti sociali nel rapporto tra cavalieri e contadini, tra cortesi e villani. Le connotazioni negative del villano hanno il preciso scopo di relegare un personaggio di classe inferiore in una sorta di aura fiabesca, attribuendogli tratti animaleschi a prova della sua pericolosità, in quanto pericoloso è percepito il mondo contadino dalla classe aristocratica.²⁹⁴

Infine, il successo dell'*Alda* nell'ambiente culturale dell'epoca è testimoniato dai numerosi richiami espressivi e tematici utilizzati dagli scrittori delle altre commedie elegiache e da quelli dei *fabliaux* francesi, a cui non è certo sfuggito il significativo potenziale comico dell'opera.

293 CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain*, vv. 286-289.

294 «Non siamo ancora, con Chrétien, alla letteraria “satira del villano” che diventerà un *tòpos* della letteratura europea del XIII secolo in poi; siamo invece immersi in quell'aurea fiabesca che caratterizza la produzione del grande poeta, un'aura in cui la presenza del “villano-mostro”, informatore indifferente, distaccato e inquietante, rappresenta un turbamento dell'autorità costituita, una violazione della norma, nella raffigurazione del “diverso”, dell' “altro”, di un uomo che mostra connotazioni diaboliche».

BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 59.

3.6 Suggestioni dell'*Alda* nell'opera di Boccaccio

Si è già detto che l'autore del *Decameron* è a conoscenza di almeno tre commedie elegiache (il *Geta*, l'*Alda* e la *Lidia*), com'è testimoniato dallo *Zibaldone Laurenziano XXXIII* 31. Le trame spesso erotiche e libertine, il motivo della beffa e il realismo grottesco che caratterizzano le commedie latine del XII e XIII secolo sono tutti aspetti che non possono essere sfuggiti al narratore e che si inseriscono perfettamente nel repertorio delle novelle raccontate dall' «onesta brigata». È evidente, per esempio, la ripresa quasi testuale della commedia della *Lidia* nella novella VII, 9, come hanno dimostrato gli studi di Sabbadini²⁹⁵ e Di Francia.²⁹⁶

Per quanto riguarda le possibili analogie tra l'*Alda* e il lavoro di Boccaccio, solo nella seconda metà del secolo scorso si sono sviluppate riflessioni verso questa direzione. Ferruccio Bertini è infatti il primo a individuare un possibile legame fra la commedia di Guglielmo di Blois e una novella del *Decameron*, quella di Rustico e Alibech (*Decameron* III, 10).²⁹⁷ Il racconto appartiene alla terza giornata, dedicata all'industria, nella quale Alibech, giovane mussulmana che decide di diventare un'eremita cristiana, incontra nel deserto il monaco Rustico il quale, affascinato dalla sua bellezza e preso dalla tentazione della carne, le insegna a «rimettere il diavolo in inferno».²⁹⁸

Le trame delle due opere sono molto diverse fra di loro e apparentemente non sembrano esserci aspetti in comune, ma per il critico la scena della seduzione della fanciulla è stata profondamente influenzata da quella dell'incontro amoroso tra Alda e Pirro. L'analogia più evidente è l'ingenuità che contraddistingue le due ragazze, ma è questo un *topos* letterario così ricorrente e sfruttato da non poter essere quindi utilizzato come prova di un rapporto di dipendenza. Bertini individua invece alcuni parallelismi molto convincenti: non sono solo somiglianze di contenuto, ma anche richiami verbali e analogie espressive. Per esempio, si possono confrontare i vv. 445-448 dell'*Alda* («Quod faciam facias et facta meis tua factis/ succurrant, votis sint tua iuncta meis») con il passo della novella: «tu saprai tosto, e perciò farai quello che a me far vedrai».²⁹⁹ Il legame è provato dal poliptoto di “facio” in latino e di “fare” in italiano.

295 SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Paideia, 1905, pp. 36-41.

296 LETTERIO DI FRANCIA, *Alcune novelle del Decameron illustrate nelle fonti*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 49, 1907, pp. 201-240.

297 BERTINI, *Una novella del Boccaccio e l'«Alda» di Guglielmo di Blois*, in «Maia», 30, 1978, pp. 135-141.

298 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 432.

299 Ivi, p. 435.

Entrambe le ragazze poi domandano che cosa sia il membro virile, a causa della loro limitata conoscenza dell'altro sesso: ai vv. 469-472 dell'*Alda* («volutat/ secum quid sit ea cauda vel ille tumor/ unde voluptatis sit in illo tanta rigore/ gratia») e nel *Decameron*: «Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori, e non l'ho io?».³⁰⁰ Vi è poi la ripresa quasi testuale della dichiarazione delle fanciulle riguardo l'appagamento procurato dal rapporto sessuale: al v. 482 dell'*Alda* («Nil umquam poterit gratius esse michi») e nella novella: «E per certo io non mi ricordo che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse».³⁰¹

Boccaccio, durante la stesura della novella, ha quindi attinto dalla commedia che egli aveva trascritto da giovane. Bertini conclude il suo saggio affermando che:

Certo il Boccaccio rielaborò con arte ineguagliabile il materiale che il testo medievale gli offriva e seppe trattare con mano leggera e con raffinata eleganza un tema che in Guglielmo di Blois aveva rasentato più volte la volgarità, ma sul fatto che l'*Alda* sia stata la principale fonte d'ispirazione per la novella di Rustico e Alibech non credo possano sussistere ormai ragionevoli dubbi.³⁰²

La sessualità viene vissuta con entusiasmo e semplicità da Alibech, analogamente ad Alda, godendo appieno dei piaceri dell'*eros*, senza preoccupazioni di natura morale o etica, a tal punto dal lamentarsi delle prestazioni di Rustico, che si fanno man mano più sporadiche, mentre in lei cresce il fuoco della passione.

La novella è però influenzata anche dalla letteratura di devozione, le cui storie di seduzione da parte di donne, raffigurate come l'incarnazione del demonio, su uomini devoti ed eremiti, vengono parodiate con grande maestria da Boccaccio. L'espressione «rimettere il diavolo in inferno» rimanda all'idea della donna come creatura infernale: l'eccitazione maschile è chiaramente il demonio, mentre il sesso femminile rappresenta l'inferno. L'autore, infatti, utilizza un linguaggio particolarmente significativo, come nota Vittore Branca:

Il procedimento è quello che porta risolutamente a prendere le distanze delle tradizioni letterarie più divulgate rovesciandole dall'interno, o meglio ironizzandole solitamente e risolutamente. È una controletteratura per rinnovare la letteratura, è una forzatura di codici linguistici e strutturali per rinnovare dall'interno temi e intrecci ormai topici e stanchi.³⁰³

La novella sembra quindi una rilettura in chiave oscena del tema degli eremiti tentati dal diavolo. Proprio come Guglielmo, anche Boccaccio si fa gioco dei tradizionali *topoi* della letteratura, sovvertendo gli schemi canonici e creando un "mondo alla rovescia". Mentre nella

300 *Ibidem*.

301 Ivi, p. 437.

302 BERTINI, *Una novella del Boccaccio e l'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., p. 141.

303 BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Firenze, 1981, p. 337.

letteratura di devozione i pii uomini e le sante vergini vengono tentati dal diavolo, qui è il romito ad attentare alla verginità della fanciulla, abbandonando ogni suo giuramento.

Il linguaggio talvolta osceno e sempre anfibologico che Guglielmo adopera nella scena di seduzione, viene quindi sfruttato dallo scrittore italiano per maggiormente ironizzare una situazione sentita come ripetitiva, canonica, tradizionale; un linguaggio che crea un effetto di straniamento, di capovolgimento, di bachtiniano “rovesciamento” del *tòpos* e che proprio per questo risulta più significativo, caricando gli echi dell’*Alda* di un valore e di una funzione che sono sfuggiti al pur attentissimo Bertini.³⁰⁴

Armando Bisanti sostiene l’influenza della commedia elegiaca anche su un’altra novella, quella di Frate Cipolla (*Decameron* VI, 10). Vi sarebbero infatti delle analogie tra il servo di Pirro, Spurio e quello del frate, Guccio. Anche Boccaccio rappresenta il servo della novella attraverso la *descriptio turpitudinis*. La presentazione del personaggio («Aveva frate Cipolla un suo fante, il quale alcuni chiamavano Guccio Balena, ed altri Guccio Imbratta, e chi gli diceva Guccio Porco»)³⁰⁵ ricorda il v. 169 dell’*Alda*: «Pyrro servus erat et nomen Spurius illi». Guccio è sporco e laido, vestito con degli stracci. Egli è attratto dalla serva Nuta, che è «grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston di letame e con un viso che pareva de’ Baronci, tutta sudata, unta e affumicata».³⁰⁶ Il legame fra le due opere non è dato però dal ritratto dei servi, ma dallo stesso ambiente sporco, sudicio e disgustoso in cui si consuma l’incontro erotico fra due personaggi «bassi» e volgari. Nella novella di Frate Cipolla avviene lo stesso rovesciamento parodistico operato da Guglielmo: si mettono in scena gli amori terrestri e materiali di figure semi primitive, circondati dalla sporcizia, che si contrappongono all’amor cortese descritto dalla letteratura provenzale.

Anche Guccio, come Spurio, non porta a termine i compiti affidati dal padrone e tradisce la sua fiducia. Il servo è «tardo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubbidiente e maldicente; trascurato, smemorato e scostumato».³⁰⁷ Egli ha il compito di sorvegliare la casetta che contiene «la penna dell’agnolo Gabriello», con cui il frate imbrogliava i fedeli ma viene distratto dalla possibilità di entrare in intimità con la serva e così lascia incustodita la penna, che viene sostituita da carboni ardenti da due giovani furbastri.

I due servi non sono semplicemente personaggi secondari, ma rivestono un ruolo fondamentale nella narrazione, in quanto permettono una deviazione nello sviluppo del

304 BISANTI, *L’Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 65.

305 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 749.

306 Ivi, p. 751.

307 Ivi, p. 750.

racconto, provocando conclusioni inaspettate, che si inseriscono perfettamente nel clima carnevalesco.³⁰⁸

I richiami alla commedia di Guglielmo non si limitano unicamente al *Decameron*, ma sono da ricercare anche negli altri lavori di Boccaccio. Susanna Calliero Amorino avanza l'ipotesi di una ripresa della commedia elegiaca nel *Ninfale fiesolano* dell'autore toscano.³⁰⁹ La studiosa ritiene che vi siano tre aspetti in comune nelle due opere: l'uso del travestimento femminile per conquistare la donna amata, che nell'*Alda* viene suggerito dalla nutrice a Pirro, mentre nel poemetto è proposto da Venere ad Africo; l'ingenuità delle due fanciulle, Alda e Mensola; infine, la gravidanza delle protagoniste. Si tratta di somiglianze sia a livello contenutistico che espressivo, ma sono *topoi* molto comuni nella tradizione medievale e sostenere il rapporto di dipendenza è quindi una questione assai complessa. Ad esempio, la metafora di tipo bellico per l'incontro amoroso, presente nel *Ninfale*, potrebbe apparire una citazione dall'opera di Guglielmo, ma deriva in realtà da una lunga tradizione canterina e popolareggiante, che anima tutto il poemetto.³¹⁰

Le altre fonti latine utilizzate dallo scrittore fiorentino per il *Ninfale fiesolano* sono la storia di Callisto, raccontata nel libro II delle *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Achilleide* di Stazio. Quindi è possibile che le diverse analogie fra le due opere siano mediate dal comune modello staziano, utilizzato anche dall'autore francese.

Per quanto riguarda altri motivi in comune presenti nelle novelle del *Decameron*, come per esempio il travestimento che verrà affrontato nel capitolo successivo, non sono indice di un'influenza esercitata dalla commedia elegiaca sul lavoro di Boccaccio, ma *topoi* letterari provenienti da medesime tradizioni, ossia quella classica e quella della cultura carnevalesca.

3.7 Cultura carnevalesca e rovesciamento parodico

Nella commedia dell'*Alda* agiscono diversi modelli letterari che si mescolano tra di loro. Come si è visto, la matrice classica è molto forte e indica l'appartenenza dell'autore a una classe di dotti *clerici*, che conoscono e apprezzano la cultura latina. È evidente che le numerose citazioni di autori latini, l'utilizzo di *ornatus difficilis* e la bravura retorica di Guglielmo eliminano ogni dubbio sulla possibilità di trovarsi di fronte a un'opera di letteratura inferiore.

308 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 71.

309 SUSANNA CALLIERO AMORINO, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois ed il «Ninfale fiesolano» del Boccaccio*, in «Sandalion», 3, 1980, pp. 335-343.

310 ARMANDO BALDUINO, *Tradizione canterina e tonalità popolareggianti nel «Ninfale fiesolano»*, in «Studi sul Boccaccio», 2, 1964, pp. 25-80.

Nel testo si possono però riscontrare in modo considerevole anche riferimenti alla cultura carnevalesca e a motivi di origine folkloristica. Tali presenze non negano né si oppongono alla cultura alta di Guglielmo: infatti, l'autore si prende gioco dei valori alti della cultura di appartenenza attraverso l'uso di valori bassi. È all'interno della stessa cultura che ha prodotto i romanzi cortesi e le *chansons de geste* che si creano i corrispettivi anti-modelli, ossia prodotti letterari che fanno la parodia ai modelli ufficiali. «La tradizione medievale è abbastanza forte da integrare la propria contestazione» sostiene Zumthor, così come «le trasgressioni nei riguardi del modello culturale generale si producono all'interno della cultura che ha generato il modello».³¹¹ Capita che questa contestazione avvenga all'interno dello stesso testo, come nel caso dell'*Alda*. Nella commedia elegiaca è quindi possibile individuare entrambe le componenti, il modello e l'anti-modello, che interagiscono e si relazionano fra di loro, senza che l'uno annulli l'altro.

Secondo Armando Bisanti, alcuni motivi dell'*Alda* sono profondamente influenzati dalla tradizione popolare e dalla cultura carnevalesca, e possono essere riletti alla luce degli studi di Bachtin sul «rovesciamento» carnevalesco e sulla parodia.³¹²

Durante i festeggiamenti per il carnevale si realizza la parodia della vita quotidiana, ossia si mette in scena la rappresentazione di una realtà diversa da quella che si è abituati a vivere, secondo il *topos* del mondo alla rovescia. Questo permette lo sviluppo di un nuovo genere di comunicazione, quello del linguaggio carnevalesco di piazza. Il carnevale, infatti, dà vita a una lingua propria,

caratterizzata dall'originale logica del “mondo alla rovescia”, “all'incontrario”, dalla logica delle permutazioni continue dell'alto e del basso (“la ruota”), del volto e del deretano, dalle forme caratteristiche più diverse di parodie e travestimenti, di abbassamenti, profanazioni, incoronazioni e detronizzazioni burlesche.³¹³

È la stessa logica che contraddistingue i personaggi dei due servi dell'*Alda*. Spurio, imbroglione, sporco e maleodorante, rappresenta il rovesciamento parodico di Pirro, impersonando l'anti-eroe della commedia. Come si è ricordato più volte, l'autore si sofferma sull'aspetto fisico dell'uomo, sottolineandone i tratti animaleschi e relegandolo nella sfera della corporeità. Prima di lui, anche Vitale di Blois aveva fatto lo stesso nella descrizione del servo

311 PETER ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 107.

312 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., pp. 84-90.

313 Ivi, p. 14.

Geta, indulgiando sulle sproporzionate misure del suo membro, simbolo del suo smoderato appetito sessuale.³¹⁴

L'insistenza sull'aspetto fisico, la descrizione delle singole parti anatomiche, l'accento su una esagerata sfrenatezza sessuale sono tutti motivi che si possono ricondurre alla cultura carnevalesca, in cui ciò che è basso, corporeo e terrestre fa da protagonista. Nel Medioevo, infatti, il corpo è percepito come un luogo del peccato, da cui bisogna estraniarsi: la sessualità deve essere controllata, il riso è riprovevole (l'unico tono accettato dalla cultura alta è quello serio), il piacere deve essere represso, la moderazione è la parola d'ordine. Il disprezzo del mondo, divulgato dagli ordini monastici, è prima di tutto disprezzo del corpo. Viceversa, la cultura non ufficiale esalta la corporeità. Tutta la parodia medievale si basa sulla concezione grottesca del corpo, in cui ogni suo elemento viene esasperato (il ventre gonfio, il naso enorme, le gobbe...). L'esagerazione del corpo assume un carattere positivo: l'abbondanza determina il carattere gioioso della festa.

Nei servi della commedia elegiaca si opera infatti un abbassamento, ossia il trasferimento di tutto ciò che è alto e spirituale sul piano del corporeo. L'abbassamento è quindi legato alla terra, distrugge e rigenera al tempo stesso, muore per nascere in seguito al meglio e di più. Perciò da un punto di vista fisico, l'alto è il volto, il basso sono il ventre, gli organi genitali e il deretano.

L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L'abbassamento scava una tomba corporea per una nuova nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo. Fa precipitare non soltanto verso il "basso" produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione; il realismo grottesco non conosce altro "basso"; il "basso" è la terra che dà la vita e il grembo materno; il "basso" è sempre inizio.³¹⁵

La fame e la voracità di Spurio sono tipicamente carnevalesche: il suo insaziabile appetito ricorda quello di Sancio Panza di *Don Chisciotte*. Il servo è un abitante del «paese della fame» in quanto la sua principale preoccupazione è il cibo. È consumato dalla rabbia e dall'odio per il padrone, che gli lascia solo le briciole della sua cena. Per questo non si fa scrupoli ad imbrogliare Pirro, ritenendo che sia corretto agire in modo disonesto pur di ottenere quanto desiderato. Non c'è nulla di nobile in lui: la sua fame non è quella dell'emarginato o dell'ultimo

314 «Sed michi dum crebro singultu colligit iram, / Ad curvum muto tenditur usque genu». VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., vv. 347-348.

315 BALTHUS, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., pp. 26-27.

che tenta con ogni sua forza di elevarsi socialmente, come avviene nei romanzi moderni, ma è quella di un essere degradato e semi primitivo, il cui carattere grottesco produce il riso dello spettatore.

Anche Spurca si lega alla sfera della corporeità: alla descrizione della donna giovane e bella, ossia Alda, si contrappone quella della serva, che incarna la figura della donna-strega. Infatti, la sua abitazione assomiglia alle capanne delle vecchie streghe che animano le storie raccontate ai bambini prima di andare a dormire. La capanna, appesa a tre funi, rappresenta il rovesciamento parodico del *locus amoenus*. I giardini fioriti, gli uccellini che cinguettano, i verdi cespugli con le rose in fiore dove è solita passeggiare la fanciulla nei romanzi cortesi lascia spazio al fango, al sudiciume e alla sporcizia. È l'altra faccia della medaglia, un mondo che si cerca di nascondere, ma che esiste ed è abitato da individui animaleschi, i cui bisogni primari li riportano a uno stato quasi selvaggio. Spurca, infatti, non pronuncia che un verso durante la commedia, per giunta utilizzando un'imprecazione («furcifer» v. 315).

La figura della donna-strega è presente anche in altre commedie elegiache, come per esempio Lusca della *Lidia*, le cui caratteristiche sono già state trattate nel primo capitolo, o la mezzana Bauci del *Baucis et Traso*, che come una vera strega prepara un miscuglio per ripristinare la verginità della prostituta Gliceria. Anche la cena di Lusca, a base di viscere di scrofa e brodo fatto con gli avanzi del giorno prima, sembra un intruglio stregonesco.

Il *pastillum* realizzato da Spurco con la massima cura e scrupolosità è l'oggetto che permette la riappacificazione tra il servo e Lusca. Goldin, commentando i versi che descrivono la preparazione del piatto, scrive: «L'effetto complessivo della scena è quello di un Arlecchino che si muove in una gestualità espressiva, precisa e puntigliosa, che è lo specchio di una tensione mentale, finalizzata a soddisfare un'esigenza fisiologica (il mangiare, appunto)».³¹⁶

Sia questa scena che quella della cena dei due servi sono contraddistinte da un forte carattere blasfemo: la misera tavola che Lusca prepara per l'occasione, con le due coppe per i giorni di festa, rotte ma ricucite con ago e filo, sembra richiamare la celebrazione eucaristica, tanta è la venerazione che i due personaggi nutrono per il pasticcio. Tale motivo si inserisce perfettamente nella parodia carnevalesca, che ha tra i suoi bersagli preferiti la cultura religiosa. Molte sono infatti le forme comiche che giocano a farsi beffe dei riti e dei simboli del Cristianesimo.

316 GOLDIN, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, cit., p. 29.

Un'ulteriore interpretazione della scena della cena di Lusca è quello del rovesciamento parodistico dei banchetti della letteratura cortese, ricchi di prelibatezze culinarie, o anche del *topos* folkloristico del paese di Cuccagna.³¹⁷

Se il paese di Cuccagna è un luogo dove regna l'abbondanza, il benessere e il piacere e tutti possono godere di questi doni, allora

il luogo dove Spurio e Spurca consumano il loro laido pasto [...] è appunto il suo «rovesciamento» in una società dove si muore di fame, dove una lurida poltiglia o un informe pasticcio di carne diventano una prelibatezza di gusti raffinati. Ma la motivazione esterna di tutto ciò, e cioè la miseria, nasconde anche al suo interno un consapevole segno di *inversio*, simbolo di squallore e di morte.³¹⁸

All'amore idealizzato dei romanzi cortesi si contrappongono i sordidi amori dei due servi. Le ingiurie e la rabbia della donna scompaiono di fronte al dono portato dal servo. Ella si concede solamente in cambio del cibo, secondo il principio misogino spiegato da Spurio, per cui l'amore di una donna ha sempre un suo prezzo.³¹⁹

La descrizione delle parti anatomiche durante l'amplesso, condotta con grande maestria da Guglielmo, costituisce uno scarto, un rovesciamento, una violazione della norma e l'effetto finale è indubbiamente grottesco. È qualcosa di inaspettato per il lettore perché l'opera devia dai binari della tradizionale letteratura romantica.

La scena può essere letta anche attraverso una chiave folkloristica-antropologica: è infatti carica di valori simbolici, che rinviano agli antichi riti di fecondazione e al rapporto con la terra-madre.³²⁰ I lividi lasciati dal contatto con il duro pavimento di ciottoli dimostrano il legame con la terra, da cui ogni uomo è generato, in associazione con il sesso come azione potenzialmente creatrice:

Imprimit et sopulos tellus scopulosa, sigillat
in latere amborum seque figurat ei.
Succurrit fratri levum latus inque sinistram
donec dedoleat altera costa iacet.
Carnes culmus arat in rugas, et quasi nata
sint ibi, sic claudit stramina clausa cutis.³²¹

Più che l'appagamento del proprio piacere, il rapporto sessuale sembra portare dolore e disagio a chi ne prende parte. L'ascoltatore si sente infastidito e prova un senso di disgusto di fronte a queste immagini. Questi sentimenti negativi si riversano sui due personaggi, che

317 Quest'ultimo appare per la prima volta in forma completa in un *fabliau* del XIII secolo, ma i suoi inizi risalgono più addietro, verso la seconda metà del XI secolo, con i *Versus de Unibove* e il *Roman de Renart*.

318 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 89.

319 «Femina: de pretio est questio prima suo». GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., v. 244.

320 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 89.

321 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., vv. 349-354.

nell'ottica di Guglielmo, non possono provare nessun altro sentimento e bisogno al di fuori di quelli primari e fisiologici (il cibo, il sesso...), appartenendo a una classe inferiore.

La coppia di Pirro e di Alda, che si contrappone a quella di Spurco e Spuria, dovrebbe identificarsi con il modello canonico dei due giovani innamorati, belli e nobili. Fino alla scena dell'incontro amoroso, essi rispettano gli ideali classici di comportamento e di raffinatezza. Pirro incarna perfettamente il malato d'amore descritto da Ovidio nei *Remedia amoris* e quando vede la bellezza di Alda è talmente sopraffatto da non riuscire a proferire parola. Ben presto però anche i due giovani rivelano la loro reale natura.

Mentre la letteratura cortese prevede un amore idealizzato, secondo la logica del *servitium amoris*, la cultura carnevalesca rappresenta l'amore secondo un'ottica terrestre e sensuale, che si basa sull'accoppiamento e, molto spesso, sulla consecutiva gravidanza.

Per soddisfare i propri desideri, Pirro non si fa scrupoli a ingannare la fanciulla e a utilizzare il trucco del travestimento, fingendo di essere la sorella. Assumendo sembianze femminili, viene così a crearsi una situazione ambigua e paradossale, che vede due donne giacere nello stesso letto e dedicarsi a giochi erotici. È sicuramente una situazione non normativa e che esce dagli schemi prestabiliti. L'utilizzo del travestimento risponde a un intento chiaramente parodico: si opera cioè un abbassamento dell'eroe maschile, che assume connotazioni grottesche e ridicole trasformandosi in una «mascula virgo», un ermafrodita che rinvia implicitamente al tema letterario della sodomia.

Nonostante l'ambiguità della scena, la precedente identità del protagonista non viene mai dimenticata, ma interagisce con la nuova. Anche dopo l'amplesso, Alda continua a riferirsi al femminile a Pirro, credendo di avere ancora di fronte l'amica; allo stesso tempo, anche Pirro continua a stare al gioco, immedesimandosi impeccabilmente nella parte.

L'uso del travestimento come *escamotage* per ottenere i propri obiettivi, realizzando situazioni ambigue e non normative, viene utilizzato anche da Boccaccio in alcune sue novelle, come si vedrà nel prossimo capitolo.

Durante le feste carnevalesche, il travestimento è assai frequente e consiste nel rinnovamento dei vestiti e della propria identità sociale. Il mascheramento permette al buffone di trasformarsi in re o al povero contadino di diventare un ricco signore. Anche gli ecclesiastici prendono parte ai festeggiamenti e si travestono con abiti femminili, sovvertendo così temporaneamente l'ordine sociale. La comicità grottesca che si crea, produce il divertimento di chi ascolta, liberandolo dalle ansie e dalle rigide regole imposte da una società opprimente, che spesso non permette via di fuga se non quella di rifugiarsi in un mondo immaginato.

Alda è entusiasta di apprendere gli insegnamenti di Pirro e, come una brava allieva, imita tutte le azioni del suo maestro. Affianco al tema della passione erotica si inserisce quello della beffa, operando così un ulteriore abbassamento nella narrazione. Il racconto del mercato delle code è tipicamente carnevalesco, a causa dell'ingenuità della fanciulla, delle numerose allusioni sessuali e dei chiari riferimenti all'organo genitale maschile. Come ha notato Bisanti, l'esibizione della *cauda* sembra richiamare gli oggetti fallici utilizzati nei riti d'iniziazione.³²² Del resto, la stessa perdita della verginità può essere letta come un rito di iniziazione.

L'insegnamento di Pirro, ossia imparare a morire per poi rinascere che rappresenta «la piccola morte dell'orgasmo»,³²³ richiama anche in questa occasione la relazione vita-morte, una costante nella cultura carnevalesca dal momento che è una costante nell'esistenza del popolo.

Il rapporto vita-morte si realizza sia da un punto di vista strutturale-contenutistico, che da un punto di vista espressivo. Nel primo caso, la commedia è circolare, inizia con una nascita (e una morte) e si conclude con una nascita. Nel secondo caso, come si è già detto, nelle parole di Pirro prima dell'amplesso risuonano quelle pronunciate da Alda madre in punto di morte.

Anche in questa scena, come in quella dell'incontro erotico di Spurio e Spurca, si compie un abbassamento, poiché l'amore è rappresentato secondo una prospettiva terrena e carnale. Proprio come nell'amplesso dei due servi, l'abbassamento comporta un avvicinamento con la terra, «come principio che assorbe e nello stesso tempo dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più».³²⁴ Dalle notti d'amore dei due giovani, si produce una nuova vita, che porta al matrimonio e al lieto fine della commedia.

Bisanti, nella sua analisi dell'*Alda*, compie un parallelo con *Audigier*, poemetto eroicomico antico francese. In entrambe le opere si utilizzano lo stesso procedimento di rovesciamento della cultura ufficiale, il gusto per la comicità di tipo grottesco e la realizzazione di un mondo alla rovescia.³²⁵ Anche l'autore del poemetto francese, come Guglielmo, si sofferma sulla descrizione di disgustosi pasti, di incontri sessuali tra esseri degradati e di altre oscenità. Non mancano poi la *descriptio turpitudinis* e il rovesciamento del *locus amoenus*.

322 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 90.

323 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 95.

324 BACTHIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., pp. 26-27.

325 BISANTI, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, cit., p. 92.

Inoltre, anche in tale componimento è presente la figura della vecchia megera (Grinberge) che corrisponde in molti tratti a Spurca.

Nella commedia di Guglielmo è quindi possibile individuare un rovesciamento dei *topoi* della cultura cortese. L'intento è chiaramente parodico, nel tentativo di farsi gioco della cultura alta di appartenenza, creando di conseguenza un mondo alla rovescia. Eppure, come si è detto all'inizio, la componente comico-folkloristica non esclude quella retorico-erudita. Come spiega Bisanti:

la lettura dell'*Alda* non consente divaricazioni retorico-letterarie tra una sezione e l'altra, non vi è *ornatus difficilis* in alcune scene e espressività plebea in altre, ma l'*ornatus* appunto (con tutto ciò che esso comporta a livello di figure retoriche quali poliptoti, ossimori, allitterazioni e anafore) costituisce la norma, la cifra stilistica, la regola. Le eccezioni, i rovesciamenti sono quindi solo a livello di contenuto e di situazioni, mai a livello stilistico-espressivo.³²⁶

Cultura alta e bassa, citazioni di opere classiche latine e motivi e immagini della tradizione popolare coesistono in perfetta armonia all'interno della commedia di Guglielmo. L'*Alda* apre una finestra su un mondo molto spesso dimenticato, quello dei personaggi più bassi e degradati ma rivela anche la reale natura di tutti gli uomini, i loro sentimenti e le loro passioni che determinano il loro agire. Attraverso l'uso di temi e procedimenti della cultura carnevalesca, l'autore rappresenta quella parte vera e cruda del mondo che nei romanzi cortesi e nella letteratura alta tende a scomparire o a essere celata, ma che esiste e che ha profondamente influenzato la letteratura europea medievale.

La realtà quotidiana e concreta della vita diventa spunto per l'opera d'arte. Per lo scrittore, numerose sono le suggestioni offerte dalle realtà secondarie, che a seconda dell'epoca storica in cui egli opera, sono più o meno taciute o cancellate.

L'ambiguità, il travestimento e il rovesciamento parodistico sono tutti motivi che esercitano un profondo fascino anche in un autore come Boccaccio che, con il suo *Decameron*, mostra le varie sfumature del mondo degli uomini e che, tra le molte fonti da cui attinge, guarda anche ai poeti della Valle della Loira.

326 Ivi, p. 87.

CAPITOLO QUARTO

L'OMOSESSUALITÀ E IL TRAVESTIMENTO NEL *DECAMERON*

4.1 Le «voci soffocate» nella letteratura medievale³²⁷

Come si è detto nel capitolo secondo, il motivo dell'omosessualità nella letteratura medievale può essere affrontato attraverso differenti approcci, a seconda che esso venga espresso in forma manifesta o celata. Nel *Decameron* Boccaccio sviluppa il tema della sodomia nella novella di Pietro di Vinciolo (V, 10), in cui si fa esplicito riferimento alla «tristezza» del protagonista. Tuttavia, anche nella novella di Alessandro e la principessa (II, 3), l'espedito narrativo del travestimento, crea situazioni di ambiguità e allusione sessuale, uscendo dagli schemi sociali esistenti e offrendo la possibilità al lettore di fantasticare su uno scenario illecito, come quello della passione omoerotica, condannato dalla morale comune.

Il travestimento, che come si è visto, gioca un ruolo fondamentale nella commedia dell'*Alda*, è un tema molto diffuso nella letteratura medievale di area francese, in particolare

327 GAUNT, *Letteratura medievale e "gender studies"*: ascoltare voci soffocate, cit., pp. 651-683.

nel genere dei *fabliaux*. Esso consiste nel cambio di identità sociale del personaggio, consentendo l'avvio di inediti e sorprendenti sviluppi nel *plot*. Nelle opere che fanno uso di questo stratagemma, si possono notare alcune costanti: se è l'uomo a travestirsi, questo accade solitamente per ragioni di tipo erotico, ossia come mezzo per poter accedere alle stanze della fanciulla, come avviene nella commedia di Guglielmo di Blois. Quando è la donna, invece, a vestire i panni maschili, le ragioni sono solitamente di tipo sociale: spesso lo fa per scappare da situazioni pericolose oppure per poter accedere a ruoli sociali che le sono preclusi a causa del suo sesso. In entrambi i casi, quella attuata dalle donne travestite è una corsa verso la libertà, che permette loro di acquisire maggior potere e indipendenza rispetto alla condizione iniziale. Michèle Perret, a questo proposito, interpreta il travestimento maschile delle fanciulle nella letteratura francese medievale come un'allusione ambigua all'omosessualità, che altrimenti non potrebbe essere rappresentata.³²⁸ Sono «voci soffocate» di cui parla Gaunt presenti nella letteratura medievale, che alludono a una sessualità non normativa e, molte volte, celata attraverso l'espedito del travestimento.

Quando però la situazione diventa eccessivamente sovversiva, allora, in alcune opere, si attua la metamorfosi, ossia l'intervento di un dio che muta definitivamente il genere sessuale del personaggio, al fine di ristabilire l'ordine sociale.

Il passaggio da sesso femminile a sesso maschile tramite il travestimento viene sempre descritto in ottica positiva per la donna. Questo perché, secondo la logica della misoginia medievale, il personaggio passa da un ruolo inferiore, di assoluta subordinazione, ossia quello femminile, a uno superiore, contraddistinto da indipendenza e potere, cioè quello maschile. Il travestimento rappresenta un miglioramento sociale, per questo alcune eroine si rifiutano di tornare a vestire i panni femminili. Due sono le possibilità delle protagoniste travestite: la prima è la radicale trasformazione attraverso la metamorfosi, che consente così di mantenere il potere acquisito, ma solo diventando a tutti gli effetti un uomo; la seconda è il ritorno all'identità femminile, per cui il travestimento costituisce una fase transitoria della loro vita.

In tutte le opere, quindi, la conclusione è sempre un ritorno alla norma, ossia all'eterosessualità: è come se questi testi, nel tentativo di deviare le regole sociali e di esplorare

328 MICHÈLE PERRET, *Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine* in «Romance Notes», XV, 3, 1984-1985, p. 328-340.

la possibilità di ruoli sessuali differenti, dessero lo spiraglio di un mondo diverso, in cui anche una donna riesce a conquistare la sua indipendenza, per poi rimarcare lo *status quo*.³²⁹

Prima di analizzare le novelle boccacciane, vengono riportati qui di seguito alcuni esempi di opere provenienti dalla novellistica francese e italiana che si inseriscono all'interno della tradizione letteraria medievale che sviluppa il tema dell'omosessualità attraverso l'espedito del travestimento. Questi testi esibiscono motivi e caratteri in comune con la commedia dell'*Alda* e con alcune novelle del *Decameron*.

Nel già citato *fabliau Trubert*, il travestimento è il filo conduttore di tutta la novella: Trubert cambia identità al fine di rendersi irriconoscibile agli occhi degli altri, trasformandosi prima in un falegname, poi in un medico, in un cavaliere e infine in una donna. In realtà, le "metamorfosi" che il protagonista mette in atto nel corso della narrazione, al fine di portare a termine le sue bricconerie, sono molto più numerose. È un vero e proprio maestro del travestimento, in quanto mentre finge di essere chi non è, assume nuove identità, sovrapponendo una maschera dopo l'altra. Nell'ultimo episodio del *fabliau*, il travestimento è utilizzato dal protagonista per nascondersi dal duca di Borgogna, ma viene sfruttato anche per motivi di carattere erotico: infatti, Trubert riesce a intrattenere una relazione amorosa non solo con una donna, ma addirittura con un uomo!

Il duca di Borgogna, vittima delle burle di Trubert, si reca con un gruppo di uomini armati nell'abitazione del furfante, con l'intenzione di catturarlo. L'uomo, indossando abiti femminili, finge allora di essere la sorella, chiamata Coillebaude e viene portato a corte dal duca, caduto scioccamente nella trappola. Diventato una delle dame di compagnia della duchessa, Trubert alloggia nelle stanze delle ragazze e fa amicizia con la duchessina Roseite, con cui condivide il letto. La fanciulla, troppo ingenua, si fa sedurre con facilità e presto rimane incinta. Così l'uomo, per giustificare l'inspiegabile avvenimento, racconta che la gravidanza è il risultato delle visite al letto della ragazza di un colombo bianco, in cui viene riconosciuta l'epifania terrena di un angelo (vv. 2586-2589). Orgogliosi per un tale privilegio, la coppia ducale decide di evitare il matrimonio tra Roseite e il re nemico Golias con uno stratagemma: Trubert-Coillebaude prenderà il posto della duchessina, sposando così il re. Dopo la celebrazione delle nozze e il banchetto regale, Trubert deve adempiere ai doveri coniugali senza che il re si accorga del suo travestimento. Escogita quindi un sotterfugio quanto mai improbabile,

329 PATRIZIA CARAFFI, *Donne travestite e transessuali nella letteratura francese medievale in Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali (Genova, 27-28 maggio 2005)*, cit., p. 236.

attraverso l'utilizzo di una sacca che farà le veci nell'amplesso del «con», di cui egli è ovviamente sprovvisto (vv. 2826-2858):

Et Trubert adreice sa voie
a l'esponde, la borse a prise
ou sa pucelle l'avoit mise.
Entre ses jambes l'a boutee.
«Sire, fet il, quant vos agree,
feites de moi voz volentez».
Seur le ventre li est montez
li rois, c'autre chose ne quiert;
son vit en la borse li fiert
si que tot li embat dedanz.
Trubert a tiré les pendanz,
et li rois tire et cil l'estraint
quanque il peut, riens ne s'en faint,
et li rois sache de rechief,
mes de l'avoir ne vient a chief.
Et Trubert durement le tient;
desouz le roi s'afiche et gient
ausi com fame c'on esforce.
«Sire, vos m'ociez a force,
dit Trubert, et car vos soufrez».
De destreice est li rois pasmez.
Quant il revint de pasmoison:
«Par foi, ainz mes ne vi tel con,
fait li rois, ne sait dont ce vient».
Et Trubert qui mout bien le tient:
«Sire, c'est un con de biais;
sifet con ne verrois jamais.
Au premier vos est ore estroiz,
meus en istrez a l'autre foiz.
Traiez le hors, vos m'ociez! »
Lor est li rois esvertuez;
de roit tire par grant aïr,
le vit fet de la borse issir.³³⁰

Dopo essere riuscito con successo anche in questa impresa, con una scusa si allontana dal letto del consorte per recarsi in quello della sua damigella e qui, dichiarando di essere il re, si approfitta della fanciulla. Dopo l'incontro erotico, Trubert le rivela la sua identità, raccontandole di come abbia ingannato il sovrano, e le propone uno scambio di persona, di modo che da semplice serva possa diventare regina ed egli possa tornare a rivestire i suoi veri panni.

La coppia reale composta da Gollās e Roseite (*alias* Coillebaude, *alias* Trubert) è contraddistinta da una profonda irregolarità e ambiguità sessuale, che si attenuano però se si analizza l'onomastica. Da una parte, l'appellativo Coillebaude allude al vigore maschile, come testimoniano le prestazioni di Trubert con Roseite e la sua damigella; dall'altra, invece,

330 DE LAVESNE, *Trubert*, cit., pp. 198-200.

esistono varie attestazioni in antico francese dell'utilizzo del termine Gollïas per indicare l'organo sessuale femminile.³³¹ Già prima della presunta "consumazione" del matrimonio, il re Gollïas era stato collegato al «basso corporeo» femminile nel *fabliau*: fingendo di essere un cavaliere, Trubert aveva dichiarato di aver ucciso Gollïas, nemico del duca, e aveva portato come prova a questi solo la bocca e le sopracciglia del re, poiché la testa era troppo grande da essere trasportata. In realtà, ciò che viene posto sotto gli occhi del duca non sono altro che il «cul» e il «con» di una contadina, brutalmente uccisa dall'uomo (vv. 1963-79):

Trubert a tret de s'aloiere
 le cul et le con qui i ere;
 au duc en a fet un present.
 Li dus entre ses mains le prent,
 puis li demande que ce est.
 «Sire, dit il, la bouche i est
 de Goulïas et les narilles.»
 «Par foi, je croi bien, dit li sires;
 ainsi faite bouche avoit il.
 Et qu'est ce ci? Est ce sorcil?»
 «Ce sont le narilles, par foi;
 onques mes ne vi sifet roi!
 Quant la teste li oi coupee,
 volontiers l'eüsse aportee,
 mes onques ne la poi lever.
 N'oi pas loisir de sejourner,
 erraument en trachai ce jus.³³²

Dunque, la coppia si adatta perfettamente alla norma eterosessuale, in quanto i lori nomi corrispondono rispettivamente agli organi sessuali maschili e femminili. Non dovrebbero sorgere obiezioni, se non che marito e moglie sono entrambi uomini.

L'inversione dei ruoli sessuali, palesata nel rapporto onomastica/identità (reale o pretesa) dei protagonisti di questa paradossale unione, e amplificata dal preliminare travestimento di Trubert, ci introduce in uno dei domini privilegiati della logica carnevalesca fondata, secondo Bachtin, sulla «forma cronotopica della negazione»: quest'ultima, infatti, presentandoci come compresenti due realtà, o condizioni, fra loro incompatibili, ha il potere di rendere evidente l'essenza profondamente ambivalente del mondo e delle cose, la loro intrinseca inclinazione al mutamento e alla trasformazione.³³³

La conclusione non può che essere un ritorno alla prassi comune, che legittima unicamente relazioni eterosessuali, nonostante qualcosa di insolito rimanga. Infatti, una semplice domestica diventa regina, creando anche nel finale un "mondo alla rovescia", come nel carnevale, dove i servi si trasformano in signori.

331 SONIA MAURA BARILLARI, *Un esempio di regalità parodica dal Trubert di Douin de Lavesne in La regalità*, a cura di Carlo Donà e di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2002, p. 193.

332 DE LAVESNE, *Trubert*, cit., p. 148.

333 BARILLARI, *Un esempio di regalità parodica dal Trubert di Douin de Lavesne*, cit., p. 193.

Uno degli esempi più famosi di donne che si travestono da uomini è forse quello raccontato nel *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia. Si tratta di un testo marginale nella letteratura francese, che non sembra aver prodotto grande influenza sulle successive opere, ma che ha suscitato, negli anni Novanta, l'interesse del mondo accademico anglosassone, in quanto si offre a molteplici letture secondo le teorie *queer*.

Il romanzo, della fine del XIII secolo, racconta la storia di Silence, una ragazza che fin dalla tenera età viene educata come un maschio per aggirare il decreto di re Ebain, con il quale si vieta alle donne di ereditare i feudi. Silence cresce in una casa isolata, in mezzo al bosco, con il fedele siniscalco e la sua balia. Con il passare del tempo, in lei si sviluppa un profondo conflitto sulla propria identità, finché non decide di scappare, fingendosi un giullare e diventando poi un cavaliere al servizio del re. Credendola un uomo, la regina Eufeme se ne innamora e cerca di sedurla senza successo. Profondamente offesa, accusa Silence di essere omosessuale (vv. 3929-3940):

Et pense donc: «Se cis pensast
Vers feme, rien ne s'en tensast
qu' orains n'eüst a moi joé.
U gel verrai tolt desjoé
en fin honi, se gel puis faire,
U ja n'iere mais sans contraire.
Certes, gel croi bien a erite
quant a feme ne se delite.
Quant jo li mostrai mes costés»,
que il me dist: «Por Deu, ostés!»,
ene fu cho moult bone ensaigne
qu'il despist femes et desdaigne? »³³⁴

Quello della «falsa accusa» è un motivo molto diffuso nella letteratura medievale francese, sebbene nel *Roman de Silence* si tratti di un caso limite, poiché ad essere accusata è una donna. Questi ammiccamenti pronunciati da dame che non ottengono ciò che desiderano sono testimonianza di una società che è consapevole delle tensioni omoerotiche fra i suoi cavalieri ed è costretta a fare i conti con esse. Ne è un esempio il *Lanval* di Maria di Francia, in cui, analogamente al romanzo di Heldris di Cornovaglia, il cavaliere non accetta le proposte della regina e per questo viene tacciato di omosessualità (vv. 277-286):

«Lanval» fet ele «bien le quit,
vus n'amez gueres cel deduit.
Asez le m'ad hum dit sovent
que des femmes n'avez talent!
Vallez avez bien afeitiez,
ensemble od eus vus deduiez.

334 HELDRIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, a cura Anna Airò, Roma, Carocci, 2005, p. 237.

Vileins cūarz, mauveis failliz,
mut est mis sires maubaillz,
ki pres de lui vus ad suffert,
mun escient que Deu en pert!»³³⁵

All'accusa di preferire la compagnia di graziosi giovinetti a quella delle donne, il cavaliere risponde rivendicando con forza la propria eterosessualità (vv. 291-295):

«Dame» dist il «de cel mestier
ne me sai jeo nient aidier.
Mes jo aim e si sui amis
cele ki deit avoir le pris
sur tutes celes que jeo sai».³³⁶

Anche in *Le roman d'Eneas*, la madre di Lavinia cerca di allontanare Enea dalla ragazza facendole credere che egli sia omosessuale (vv. 1821-1832):

Cil cuivers est de tel nature
qu'il n'a de femmes gaire cure.
Il prise plus le plain mestier,
il ne veult pas bice chaucier,
moult par aime char de mallon;
il prisera miex son garçon
que toy ne autre acoler.
A fumelle ne set voller,
ne passera mie au guicet;
moult aime fraise de varlet.³³⁷

Dopo il rifiuto di Silence, la regina dichiara di aver subito violenza da parte del cavaliere e chiede che venga ucciso, ma il re Ebain non soddisfa la sua richiesta e manda Silence dal re di Francia. Qui suscita l'ammirazione di tutta la corte, a tal punto che il re lo abbraccia e lo bacia. La sua è però una bellezza maschile: «A le bialté de cel enfant / ont li Franchois moult entendant» (vv. 4417-4418).³³⁸

Dopo aver fatto ritorno al palazzo di re Ebain, l'identità di Silence viene rivelata da Merlino, svelando in questo modo anche la perfida natura della regina, la quale nasconde tra le sue dame di compagnia il suo amante travestito da monaca. Eufeme è condannata a morte e Silence diventa regina, sposando il sovrano.

Uno dei passi più riusciti di tutto il romanzo è forse la disputa fra Nature e Noretture, che rappresenta la confusione che sconvolge Silence sulla propria identità. Lo scopo della disputa è quello di affermare che l'identità della persona non possa costruirsi attraverso la cultura.

335 *Il lai di Lanval di Marie de France*, a cura di Monica Balestro, Roma, Aracne, 2007, p. 38.

336 Ivi, p. 39.

337 *Le roman d'Eneas: édition critique d'après le manuscrit B. N. FR. 60*, a cura di Aime Petit, Parigi, Librairie générale française, p. 522-524.

338 HELDRIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, cit., p. 214.

Infatti, Nature critica coloro che hanno trasformato la sua fanciulla in un ragazzo («cangier sa fille por fil», v. 2262)³³⁹ in quanto ritengono che l'educazione valga di più della sua opera («miols valt Noretur / que face, m'uevre», vv. 2267-2268).³⁴⁰ Eppure il romanzo lascia spazio anche ad ulteriori interpretazioni. Qualcosa di vero deve pur esserci nel fatto che la cultura determini l'identità dal momento che Silence decide di continuare a fingere di essere un uomo e riesce a praticare attività riservate esclusivamente al genere maschile, nonostante la sua vera natura sia quella di una donna. Inoltre, come nota Gaunt, il fascino virile e mascolino di Silence provoca il generale stupore della corte francese, diventando oggetto di desiderio per altre donne. Non si spiega con facilità come questo possa accadere se si crede che la Natura imponga rigide distinzioni sessuali e determini le conseguenti relazioni tra i due sessi.³⁴¹

Secondo la studiosa, l'associazione che si crea tra genere sessuale e linguaggio nel *Roman de Silence* permette di collocare l'identità nella sfera del discorso: la scelta del nome della ragazza ricade nel volgare Silence poiché neutro e quindi androgino, mentre in latino avrebbe un genere visibile, *Silencius/ Silencia*. In questo modo, si favorisce la cultura a danno della natura.³⁴²

Il successo di Silence, che viene sì attribuito alla sua nobiltà innata, quindi a un aspetto della sua “natura”, è però garantito dalle sue doti, che sono tutte prettamente maschili (andare a cavallo, il combattimento, la caccia), le quali, senza l'educazione ricevuta fin dalla più tenera età, non si sarebbero sviluppate.

Silence, infatti, viene descritta come il migliore tra i cavalieri («Chevaliers est valans et buens, / mellor n'engendra rois ne cuens», vv. 5179-5180)³⁴³ e, una volta scoperta la sua reale identità, Nature impiega tre giorni per eliminare dalla ragazza le tracce dell'altro sesso (vv. 6669-6676):

D'illuec al tierc jor que Nature
ot recovree sa droiture
si prist Nature a repolir
par tolt le cors et a tolir
tolit quanque ot sors le cor de malle.
Ainc n'i lassa nes point de halle:
remariä lués en son vis
assisement le roze al lis.³⁴⁴

339 Ivi, p. 135.

340 *Ibidem*.

341 GAUNT, *Letteratura medievale e “gender studies”*: ascoltare voci soffocate, cit., p. 665.

342 Ivi, p. 676.

343 HELDRIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, cit., p. 242.

344 Ivi, p. 295.

Date le premesse, sarebbe da chiedersi quindi se il re sposa Silence perché attratto dalla sua ritrovata femminilità o perché è il miglior cavaliere del suo regno:

In questo caso Heldris di Cornovaglia rappresenta non tanto una riflessione sull'identità di genere (è la natura o la cultura a determinare il genere sessuale?), quanto il desiderio omosessuale che non avrebbe potuto essere manifestato altrimenti per un uomo, che in realtà è una donna travestita.³⁴⁵

Patrizia Caraffi interpreta il *Roman de Silence* come un «vero e proprio omaggio alla bellezza e all'universo maschile».³⁴⁶ Il travestimento maschile per la donna rappresenta un miglioramento della sua condizione, che le consente maggior indipendenza, l'acquisto di potere e di capacità d'azione che altrimenti non avrebbe potuto avere. Dopo la disputa fra Nature e Noretur, Silence riflette sull'idea di tornare ad essere donna a tutti gli effetti, ma si chiede per quale ragione avrebbe dovuto abbandonare una condizione superiore, affermando la superiorità delle abitudini maschili su quelle femminili (vv. 2627- 2639):

Que Silences a bien veü
que fol conseil avoit creü
quant onques pensa desuser
son bon viel us et refuser,
por us de feme maintenir.
Donques li prent a sovenir
des jus c'on siolt es cambres faire
dont a oï sovent retraire,
et poise dont en son corage
tolt l'us de feme a son usage,
et voit que miols li us d'ome
que l'us de feme, c'est la some.³⁴⁷

Le sue parole corrispondono alla visione medievale dell'innata superiorità maschile su quella femminile. Infatti, l'autore utilizza la figura della regina Eufeme per rappresentare i vizi peggiori del genere femminile: l'infedeltà («s'amor [...] est moult fole et moult enferme», vv. 3909-3910),³⁴⁸ la mancanza di misura («en feme a grant desmesurance», v. 3918),³⁴⁹ la falsità («moult a dire en fainte feme», v. 5241),³⁵⁰ l'inganno («engignose est por home nuire / plus que por un grant bien estruire», vv. 5015-5016).³⁵¹

L'intrinseca logica misogina che pervade il romanzo è resa esplicita dal discorso del re, il quale invita le donne a tacere (vv. 6398-6406):

345 CARAFFI, *Donne travestite e transessuali nella letteratura francese medievale*, cit., p. 241.

346 Ivi, p. 239.

347 HELDRIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, cit., p. 148.

348 Ivi, p. 196.

349 *Ibidem*.

350 Ivi, p. 244.

351 Ivi, p. 236.

Sens de feme gist en taisir.
Si m'aït Dex, si com jo pens,
uns muials puet conter lor sens,
car femes n'ont sens que mais un,
c'est taisirs
entre.m. nen a pas une
ki gregnor los n'eüst de taire
que de parler.³⁵²

Secondo Caraffi,

L'ideologia che si fonda sulla superiorità dell'ordine patriarcale non contempla la possibilità per una donna di essere autorevole in quanto tale, quindi colta, intelligente, di valore, etc., se non presentandola come una sorta di scherzo della natura, un uomo in un corpo di donna, *virilis femina*, eccezione che conferma l'universale inferiorità femminile.³⁵³

Anche nella *Chanson d'Yde et Olive* (appartenente al *ciclo* di Huon de Bordeaux) si racconta la storia di un travestimento, quello di Yde, orfana di madre, costretta a fuggire di casa per scappare all'amore incestuoso del padre Florent.³⁵⁴ Travestita da uomo, giunge in Germania alla corte dell'imperatore Ottone, del quale diventa un leale cavaliere. Il suo valore viene ricompensato attraverso il matrimonio con la principessa Olive. La situazione apparentemente inconciliabile viene risolta da un intervento divino: durante un pubblico bagno, Yde è costretta a spogliarsi ma il provvidenziale arrivo di un angelo la trasforma in un uomo. Dalla sua unione con Olive nascerà una bambina, Croissant.

L'espedito della metamorfosi viene utilizzato dall'autore per ristabilire la norma eterosessuale, come accade anche in un cantare della seconda metà del Trecento di Antonio Pucci, *La reina d'oriente*.³⁵⁵ Nella seconda parte dell'opera, la regina rimane incinta e annuncia a tutti l'arrivo di un erede maschio. Partorirà invece una femmina, la quale viene affidata a una dama di fiducia che la educa come un ragazzo. A quindici anni, viene incoronato re e, costretto dall'imperatore, si sposa con la figlia di lui. Per ovvi motivi, non può consumare il matrimonio e così rivela alla moglie la sua reale identità. Fra le due ragazze si crea un legame di fiducia e affetto:

E insieme si promison d'osservare
virginità, mostrandosi contente,
e cotal cosa non manifestare
in tutta la lor vita ad uomo vivente:

352 Ivi, pp. 285-286.

353 CARAFFI, *Donne travestite e transessuali nella letteratura francese medievale*, cit., p. 236.

354 *Fiore di leggende: cantari antichi*, vol. I: *Cantari leggendari*, a cura di Ezio Levi, Bari, Laterza, 1914, pp. 231-284.

355 ANTONIO PUCCI, *Cantari della reina d'Oriente*, a cura di Attilio Motta, William Randolph Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2007.

poi s'abbracciare in poco dimorare.³⁵⁶

L'alleanza femminile fra le due consorti produce situazioni di forte ambiguità, come quando vengono viste nude dalla balia, unite in un tenero abbraccio:

Poi che due anni insieme fùro state,
amandosi l'un l'altro d'amor fino,
per lo gran caldo avvenne un dì di state,
ch'ell'erano spogliate in un giardino.
E donna Berta le trovò abbracciate,
e riprendéle per aspro latino;
ed elle disser: «Vanne vecchiarella,
ché non capa tra noi più tua novella».³⁵⁷

Per quanto l'abbraccio fra le due possa essere casto, la mente del lettore viene solleticata e indotta ad immaginare qualcosa di più di una semplice amicizia. Come per la *Chanson d'Yde et Olive*, la scoperta della vera identità del re-fanciulla avviene durante un pubblico bagno. La ragazza scappa in un bosco, dove trova un cervo e, in mezzo alle sue corna, un angelo, che la trasforma in un uomo:

dicendo: «O re, non ti dar più pensieri:
arditamente alla città ritorna,
e colla sposa fa' ciò ch'è mestieri,
ché tu se' maschio per grazia di Dio,
ed hai ciò che bisogna» e poi sparìo.

E 'l re pose mano a sua natura,
com'ebbe inteso l'angiol prestamente
e ritrovossi sì fatta misura,
che comparir poteva arditamente.³⁵⁸

L'espedito del travestimento, quindi, non è sempre utilizzato per motivi di desiderio sessuale, almeno inizialmente, ma inevitabilmente si inserisce in contesti erotici, creando allusioni e ammiccamenti nella mente del lettore.

4.2 Il travestimento nelle novelle di Boccaccio

Nelle novelle raccontate dall'«allegria brigata», il motivo del travestimento trova ampio spazio di impiego. Il travestimento in Boccaccio si ricollega alla parodia carnevalesca e al realismo grottesco descritto da Bachtin. Come spiega lo studioso russo,

la maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con

³⁵⁶ Ivi, p. 72.

³⁵⁷ Ivi, p. 77.

³⁵⁸ Ivi, p. 83.

se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli (accompagnati dai nomi); in essa è incarnato il principio giocoso della vita; alla sua base sta il rapporto del tutto particolare della realtà e dell'immagine, caratteristica di tutte le forme più antiche di riti e spettacoli.³⁵⁹

Il travestimento nel *Decameron* permette quindi di sovvertire la realtà esistente e creare cambiamenti a proprio vantaggio. Viene utilizzato dai personaggi per ragioni “tattiche”, ossia il raggiungimento dei propri obiettivi. Non sempre si inserisce in contesti erotici, soprattutto se ad attuarlo sono figure femminili, ma talvolta crea situazioni di forte ambiguità sessuale, come nella novella II, 3. Tre fratelli dissipano il patrimonio del padre defunto e sono così costretti a vendere il poco rimasto, abbandonando Firenze per trasferirsi in Inghilterra. Qui fanno fortuna con l'usura e tornano nella città fiorentina per sposarsi. Alessandro, un loro nipote, si reca a Londra per lavorare con loro, ma a causa di una guerra, è costretto a tornare in Italia. Lungo il cammino, incontra un gruppo di monaci che accompagnano un giovane abate e si unisce a loro.

L'abate

veduto Alessandro, il quale era giovane assai, di persona e di viso bellissimo, e, quanto alcuno altro esser potesse, costumato e piacevole e di bella maniera; il quale maravigliosamente nella prima vista gli piacque quanto mai alcuna altra cosa gli fosse piaciuta, e chiamatolo a sé, con lui cominciò piacevolmente a ragionare e domandar chi fosse, donde venisse e dove andasse.³⁶⁰

Giunta sera, la compagnia si ferma in una locanda per passare la notte. Alessandro alloggia nella stessa stanza dell'abate, il quale, approfitta della situazione e gli chiede di dormire nel suo letto. Lo scenario che si presenta al lettore è a sfondo omoerotico, ma ben presto l'abate rivela la sua vera identità:

L'abate, postagli la mano sopra 'l petto, lo'ncominciò a toccare non altrimenti che sogliano fare le vaghe giovani i loro amanti: di che Alessandro si maravigliò forte, e dubitò non forse l'abate, da disonesto amore preso, si movesse a così fattamente toccarlo. La qual dubitazione, o per presunzione o per alcuno atto che Alessandro facesse, subitamente l'abate conobbe, e sorrise; e prestamente di dosso una camiscia, che avea, cacciata, prese la mano d'Alessandro e quella sopra il petto si pose, dicendo: «Alessandro, caccia via il tuo sciocco pensiero, e cercando qui, conosci quello che io nascondo». Alessandro, posta la mano sopra il petto dell'abate, trovò due poppeline tonde e sode e delicate, non altrimenti che se d'avorio fossero state; le quali egli trovò e conosciuto tantosto costei essere femina, senza altro invito aspettare, prestamente abbracciatala, la voleva basciare.³⁶¹

I due si giurano fedeltà con lo scambio dell'anello e consumano il loro amore. Il giorno dopo, alla presenza del Papa, la ragazza dichiara di essere la figlia del re d'Inghilterra, travestita da religioso e scappata dal suo Paese, a causa della decisione paterna di darla in sposa al vecchio

359 BACTHIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., p. 47.

360 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 152.

361 Ivi, p. 155.

re di Scozia. Dopo aver ascoltato l'elogio su Alessandro fatto dalla fanciulla, il Papa concede la sua benedizione e, il giorno seguente, viene celebrato il matrimonio fra i due giovani con grandi festeggiamenti.

Alessandro, divenuto ricco, paga i debiti degli zii e «con la sua donna gloriosamente visse; e, secondo che alcuni vogliono dire, tra col suo senno e valore e l'aiuto del suocero, egli conquistò poi la Scozia e funne re coronato».³⁶²

Il travestimento viene utilizzato dalla ragazza, come dalle protagoniste delle opere francesi, per sfuggire a un destino infelice, quello della malmaritata; solo successivamente, il tema del travestimento si inserisce in un contesto erotico. La potenza immaginativa esercitata su chi legge dall'immagine di Alessandro e dell'abate che condividono il letto è simile a quella prodotta dalla scena della seduzione di Pirro nell'*Alda*, nella quale, apparentemente, due ragazze intrattengono una relazione erotica. Nella novella, tuttavia, la tensione omoerotica è maggiore, perché il lettore non è a conoscenza della reale natura dell'abate e, come Alessandro, crede davvero che egli sia un uomo. L'autore crea una certa *suspence* equivoca, giocando sul luogo comune degli ecclesiastici che praticano la sodomia. La descrizione del rapporto fra due uomini sarebbe però eccessivamente sovversiva per il lettore medio del *Decameron*, ossia il mercante, e quindi la narrazione viene riportata sui binari più regolari, quelli dell'amore eterosessuale.

Ruggero Stefanini nel suo saggio *La leggenda di Sant'Eugenia e la novella d'Alessandro (Dec. II,3)* individua un legame fra la novella boccacciana e la letteratura agiografica, in particolare con la leggenda di Sant'Eugenia, composta attorno alla metà del III secolo.³⁶³ Eugenia, bellissima figlia del prefetto romano, non condivide i valori etici e culturali della società di appartenenza e, quando il padre decide di darla in sposa a un uomo che lei non vuole, scappa di casa. Si traveste con abiti maschili ed entra in un monastero, prendendo il nome di Eugenio. Dopo qualche anno, divenuto intanto famoso come guaritore, una vedova si innamora di lui e tenta di sedurlo senza successo. Accecata dall'ira, la donna denuncia il monaco, che si vede costretto a rivelare la sua vera identità, mostrando il seno in un tribunale presieduto dal padre.

³⁶² Ivi, p. 159.

³⁶³ RUGGERO STEFANINI, *La leggenda di Sant'Eugenia e la novella d'Alessandro (Dec. II,3). L'esibizione apologetica del seno nella tradizione narrativa, con un excursus sulla «fortuna» nell'opera di Boccaccio* in «Filologia romanza», 33, III, 1980, pp. 388-410.

Secondo lo studioso, Boccaccio riprende alcuni elementi della leggenda, sviluppandoli «in senso profano e naturalistico»³⁶⁴ nella novella. Affine è la scelta compiuta dalle due fanciulle di rivelare la propria natura femminile attraverso l'esibizione del seno. Entrambe lo fanno per scagionarsi da un'accusa infondata: Eugenia, da uno stupro che non può aver commesso e la principessa inglese dal peccato della sodomia, che non la può riguardare. Le due protagoniste si collocano però su due piani diversi, l'una su quello spirituale e l'altra su quello naturale: «insomma Eugenia, rivelandosi femmina, dimostra che, come esige la sua santità, non può esservi stato atto sessuale; la principessa inglese, rivelandosi femmina, dimostra invece che, come esige la legge naturale, l'atto sessuale può e deve esserci».³⁶⁵

Come la principessa inglese, anche Zinevra, protagonista della novella II, 9, utilizza il travestimento per accedere ad ambienti e ruoli riservati unicamente agli uomini, realizzando una straordinaria carriera militare.³⁶⁶ Tuttavia, la novella non si inserisce in contesto erotico, né l'autore gioca con l'espedito del travestimento per creare situazioni di ambiguità sessuale, come invece avviene nel racconto precedente. L'unico obiettivo del travestimento è quello di scappare da una situazione di pericolo mortale.

Durante un soggiorno a Parigi, Bernabò da Genova si vanta con altri mercanti italiani delle virtù della moglie Zinevra, scommettendo mille fiorini con Ambrogiuolo che questi non sarebbe riuscito a sedurla. Ambrogiuolo, arrivato a Genova, scopre che il ritratto della donna fatto dal marito corrisponde al vero; pur di vincere la scommessa, decide di intrufolarsi nella camera da letto di Zinevra, senza farsi vedere da questa, per poter fare un resoconto dettagliato a Bernabò. Tornato a Parigi, egli descrive con precisione la stanza, il mobilio e il particolare neo sotto il seno sinistro della donna, cosicché Bernabò si convince dell'infedeltà della moglie. Ingannato e infuriato, il marito torna a casa e comanda a un suo servitore di uccidere Zinevra. Quest'ultima riesce però a scappare, travestendosi da marinaio e prendendo il nome di Sicurano da Finale. Giunto ad Alessandria, si fa notare dal Soldano per le sue doti e inizia a lavorare per lui, ricoprendo incarichi importanti come l'organizzazione di una prestigiosa fiera ad Aciri. Qui, riconoscendo come suoi una borsa e una cintura che Ambrogiuolo sta vendendo, chiede al mercante da dove provenissero tali oggetti, scoprendo che l'uomo è la causa del suo infelice destino. Sicurano-Zinevra porta il mercante con sé ad Alessandria, dove intanto aveva fatto arrivare anche Bernabò, il quale era diventato assai povero. Su ordine del Soldano,

364 Ivi, p. 392.

365 Ivi, p. 394.

366 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 275-293.

Ambrogiuolo confessa a tutti di come sia riuscito a ingannare l'uomo, macchiando l'onore di sua moglie. Allora Sicurano si sveste, mostra il seno e rivela così di essere Zinevra. Perdonato il marito e fatto giustiziare l'ingannatore, la donna ritorna a Firenze con Bernabò.

La storia di Zinevra è senza dubbio eccezionale, non solo perché non viene mai scoperta o sospettata da nessuno, ma anche perché riesce a dimostrare il proprio valore e la propria bravura, distinguendosi in un mondo di soli uomini. All'inizio della novella, si dichiara, attraverso le parole di Ambrogiuolo, l'inferiorità del genere femminile rispetto a quello maschile: «Io ho sempre inteso l'uomo essere il più nobile animale che tra' mortali fosse creato da Dio, e appresso la femina; ma l'uomo, sì come generalmente si crede e vede per opere, è più perfetto».³⁶⁷ Proseguendo secondo tale logica, la donna è «mobile»,³⁶⁸ principio su cui si fonda la scommessa tra i due mercanti. Se quindi la donna è considerata essere inferiore all'uomo e priva delle capacità necessarie per eccellere, perché Zinevra non rischia mai di essere smascherata nei sei anni vissuti sotto mentite spoglie?

La straordinaria carriera intrapresa dalla donna avviene in un clima eccezionale, che si proietta su uno «sfondo fantastico».³⁶⁹ È l'Oriente, luogo legato al fiabesco e all'immaginario, un ambiente lontano da quello della realtà quotidiana, dove anche gli eventi più sorprendenti possono accadere. Tuttavia, il successo di Sicurano-Zinevra proviene dalle sue doti, enunciate da Bernabò all'inizio della novella. Secondo il marito, in Italia, non esiste donna provvista di virtù pari alle sue: «ella era bella del corpo, e giovine ancora assai e destra e atante della persona, né alcuna cosa era che a donna appartenesse, sì come di lavorar lavorii di seta e simili cose, che ella non facesse meglio che alcun'altra».³⁷⁰ In lei, le qualità femminili si sposano con quelle maschili: «cavalcare un cavallo, tenere un uccello, leggere e scrivere e fare una ragione che se un mercante fosse».³⁷¹ Per salvarsi la vita, è costretta a reprimere la sua parte femminile e fare affidamento su quella maschile, diventando uno degli «uomini» più fidati del Soldano e ricoprendo l'incarico di «signore e capitano de' mercanti».³⁷²

Anche in *Silence*, nell'omonimo *roman*, doti femminili e maschili coesistono, permettendole di diventare il miglior cavaliere del re («De Silence vait la noviele/ en maintes terres bone et biele. / Ja set on bien par fais, par dis, / qu'il est pros, sages et hardis», vv. 5191-

367 Ivi, p. 279.

368 *Ibidem*.

369 MATTEO BOSISIO, *Etica cortese e dimensione fantastica: lettura delle novelle "africane" del Decameron*, in «Italica», 93, I, 2016, pp. 37-54.

370 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 277.

371 *Ibidem*.

372 Ivi, p. 288.

5194).³⁷³ Entrambe le fanciulle rivestono un ruolo di prestigio, ma per farlo, devono necessariamente possedere capacità maschili, considerate superiori e perfette, e reprimere quelle femminili. Il travestimento in abiti maschili consente così di sfruttare le proprie doti e di sopravvivere. Assumere le sembianze di un uomo ha una duplice finalità per Zinevra: non essere riconosciuta dal marito e dalla sua famiglia e avere maggior libertà di movimento, poiché una donna nel Medioevo non può viaggiare da sola e il rischio di violenze e aggressioni è molto alto.

Come nota Monica Donaggio, la trasformazione in uomo coinvolge anche le strutture morfologiche, con aggettivi che da femminili passano rapidamente a maschili.³⁷⁴ La donna, dopo essere scappata di casa, viene aiutata da una vecchia e viene «contraffata [...] in forma d'un marinaio».³⁷⁵ Il giorno seguente incontra un catalano, di nome Segner en Cararch, ed «entrata in parole»,³⁷⁶ inizia a lavorare per lui, facendosi chiamare Sicurano da Finale. Una volta assunto tale nome, a livello morfologico, si passa al maschile: «quivi, di migliori panni rimesso in arnese acconciamente»;³⁷⁷ per poi tornare al femminile solo a fine novella, una volta rivelata la sua reale identità: «Sicurano, esso, piagnendo e in ginocchion dinanzi al soldan gittatosi, quasi ad una ora la maschil voce e il più non voler maschio parere si partì, e disse: "Signor mio, io sono la misera sventurata Zinevra».³⁷⁸

Donaggio individua come antecedenti più prossimi alla novella boccacciana il *Roman de la Violette ou de Gérard* e il *Dou roi Flore et de la belle Jehane*, che presentano trame e motivi analoghi alla novella di Zinevra.³⁷⁹ La differenza sta nella descrizione della donna: nelle opere francesi, la protagonista, nonostante sia dotata di travestimento, viene comunque descritta come debole e bisognosa di aiuto. Nella novella, invece, Zinevra avrà un successo straordinario e viene rappresentata come una vincente grazie alle sue doti e alle sue capacità, l'unico personaggio (insieme al Soldano) a emergere in chiave positiva nel racconto. Tuttavia, quella vissuta in Oriente, è solo una parentesi nella vita della donna, che torna a casa con quel marito che, per gelosia e vergogna, la voleva morta. Se, durante il corso della narrazione, la storia di Zinevra può apparire sovversiva e rivoluzionaria, la conclusione non è altro che il ritorno alla norma sociale, in cui la donna ricopre il tradizionale ruolo di moglie subordinata al marito.

373 HELDRIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, cit., p. 242.

374 MONICA DONAGGIO, *Il travestimento nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XVIII, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 203-214.

375 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 286.

376 Ivi, p. 287.

377 *Ibidem*.

378 Ivi, p. 292.

379 DONAGGIO, *Il travestimento nel Decameron*, cit., p. 204.

Il travestimento assume invece una funzione secondaria nella novella di Giletta di Nerbona (*Decameron III, 9*).³⁸⁰ Giletta di Nerbona, figlia di un medico, è da sempre innamorata del conte di Beltramo. Grazie agli insegnamenti paterni, riesce a curare la malattia del re, il quale la ricompensa attraverso il matrimonio con il conte. L'uomo però non l'apprezza e, dopo il matrimonio, si rifugia a Firenze, dove vi è una giovane donna di cui è attratto. Giletta chiede a gran voce che il marito ritorni da lei, ma lui dichiara che la vorrà come moglie solo quando porterà al dito un suo anello e in grembo suo figlio. Sembra una prova impossibile, ma Giletta riesce nell'impresa. Abbandona la casa del marito e si traveste da pellegrino diretta a Firenze. Qui, riesce a ingannare il conte sostituendosi alla ragazza che egli corteggia e rimane incinta di due gemelli. Dopo il parto, ritorna nella casa del marito, mostrando l'anello e i figli. Dopo l'iniziale sorpresa, «da quel dì innanzi lei sempre come sua sposa e moglie onorando, l'amò e sommamente l'ebbe cara».³⁸¹

Il travestimento operato da Giletta, personaggio appartenente al mondo borghese, è marginale rispetto all'intreccio della novella. Il fulcro della narrazione è lo scambio operato con la ragazza fiorentina, che le permetterà di adempiere alla prova impossibile. Quando la donna si rivela al marito, si getta ai suoi piedi e piangendo, dice: «Signor mio, io sono la tua sventurata sposa, la quale, per lasciar te tornare e stare in casa tua, lungamente andata son tapinando».³⁸² Le parole e gli atti di Giletta ricordano molto da vicino quelli di Zinevra alla presenza del Soldano e del marito: «Signor mio, io sono la misera sventurata Zinevra sei anni andata tapinando».³⁸³

L'arroganza del conte nel rifiutare la donna solo per i suoi natali è pari alla stupidità di Bernabò. Entrambi comprendono il valore delle loro mogli, solo dopo che queste sono state costrette a subire numerose sofferenze e sventure.

Se la novella di Bernabò e Zinevra può essere descritta come ciclica in quanto si conclude con il ritorno allo stato iniziale, quello di marito e di moglie, la novella di Giletta di Nerbona è in ascesa, perché attraverso la sua astuzia la donna riesce ad ottenere ciò che vuole e viene riconosciuta dall'uomo amato come sua legittima moglie. Come analizza Donaggio: «Non tutti i confini sociali sono allora invalicabili, ma solo quelli che si pongono come limite di *status*

380 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 418-431.

381 Ivi, p. 431.

382 Ivi, p. 430.

383 Ivi, p. 292.

sanciti dalla Natura (donna-uomo), o quasi (servo-re), mentre altri, quali la borghesia di Giletta, sono superabili proprio grazie a capacità e doti personali».³⁸⁴

Tutte e tre le donne delle novelle analizzate si travestono con abiti maschili: sebbene il loro comportamento sia ambiguo (in particolare quello della principessa inglese), non è quasi mai comico. Se si considera il procedimento opposto, ossia quello di un uomo travestito da donna, l'elemento comico è invece preponderante, come nella novella di Egano (*Decameron* VII, 7).³⁸⁵ Ludovico si innamora per fama di madonna Beatrice e diventa servitore del marito Egano, per poterle stare accanto, prendendo il nome di Anichino. Dopo aver rivelato il suo amore alla donna ed essere stato corrisposto, si reca a mezzanotte nella camera dei due sposi e si nasconde sotto il letto per non essere scoperto dal padrone. Allora, con uno stratagemma, Beatrice confessa al marito che il servo aveva provato a sedurla, invitandola a incontrarsi con lui quella notte in giardino. Convinto dalla moglie, Egano si traveste con i vestiti della donna per smascherare il servo infedele. Dopo aver soddisfatto il loro amore, Anichino, su ordine di Beatrice, si reca in giardino e, facendo finta di non sapere chi egli sia veramente, inizia a colpire con un bastone Egano, dichiarando che quella notte lui aveva messo alla prova la donna e avrebbe rivelato ogni cosa al marito. L'uomo cade nella beffa e da quel giorno egli fu «in oppinione d'avere la più leal donna e il più fedel servidore che mai avesse alcun gentil uomo».³⁸⁶

Egano rappresenta, insieme a Calandrino e ad altri personaggi del *Decameron*, la figura del beffato, del marito tradito che vive in un mondo illusorio, e che viene punito per la sua stupidità.

Il travestimento riguarda la seconda parte della commedia e si lega inevitabilmente al realismo grottesco, grazie anche agli elementi della beffa, delle botte e del tradimento. Il lettore non può che ridere di Egano, camuffato da donna che viene picchiato dall'amante della moglie e viene insultato di essere una «rea femina».³⁸⁷

Secondo Monica Donaggio, nelle novelle boccacciane, il travestimento produce effetti diversi a seconda del genere sessuale di chi lo attua: per i personaggi femminili assumere vesti maschili costituisce una sorta di promozione sociale, che innalza la donna dal suo ruolo subalterno e per questo non avrebbe risvolti comici.³⁸⁸ Per l'uomo, invece, accade l'esatto

384 DONAGGIO, *Il travestimento nel Decameron*, cit., p. 206.

385 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 824-833.

386 Ivi, p. 833.

387 Ivi, p. 832.

388 DONAGGIO, *Il travestimento nel Decameron*, cit., p. 208.

contrario: assumere sembianze femminili comporta un abbassamento dello *status* sociale. Eppure questo non basta a spiegare perché la figura dell'uomo travestito si leghi all'elemento comico dato che lo stesso non avviene con un nobile vestito da servo o con Saldino in veste di mercante (*Decameron* X, 9).

Secondo la studiosa, l'uomo travestito da donna abbandona le sue funzioni "maschili" e assume invece caratteri femminili, ricordando una figura di castrazione e di impotenza, un ermafrodito o, riprendendo l'immagine di Pirro nell'*Alda*, una «mascula virgo».

Un'altra congettura possibile è quella di evidenziare l'aspetto grottesco del travestimento,

sul comico contrasto tra la vera identità, quella maschile – mal celata e prorompente, se non altro dal punto di vista fisico – e le nuove vesti femminili che in questo modo risultano "strette" e limitanti. Al contrario la donna - ma i motivi sono tutti da scoprire - ben si adatterebbe ad un travestimento maschile, riuscendo a smorzare il contrasto ed a celare con maggior destrezza la propria identità.³⁸⁹

Proprio per questo motivo i travestimenti dei personaggi femminili durano anche per anni, mentre quelli maschili per pochi giorni, o nel caso di Egano, solo per una notte. Tali ipotesi si adattano bene non solo alle novelle di Boccaccio, ma anche ai *fabliaux* francesi come *Trubert* e alla commedia elegiaca dell'*Alda*.

L'efficacia del travestimento consiste nel raggiungimento del proprio obiettivo, e quindi, nel non essere riconosciuti, come avviene per il palafreniere della famosa novella III, 2, che si traveste da re per poter dormire con la regina.³⁹⁰ È una situazione analoga al *Geta* di Vitale di Blois, in cui Giove assume le sembianze di Anfitrione per giacere con la moglie di lui. Nella novella, il travestimento permette di invertire, proprio come avviene nei giorni del carnevale, le posizioni sociali, da umile servo a re. Per il lettore del *Decameron*, non si tratta di un'azione eccessivamente trasgressiva poiché il fine è la conquista amorosa e la durata del cambio d'identità è di poche ore.

Quando il travestimento viene imposto da un altro personaggio, allora l'esito non può che essere negativo. Colui che si traveste deve infatti sentire come proprio lo scopo prefissato per poterlo raggiungere. Nella novella IX, 1, Alessandro, su volere della donna amata, veste i panni di un morto e riesce a non farsi scoprire dal rivale Rinuccio, tuttavia egli non ottiene l'amore della fanciulla. Infatti, il travestimento non è stata un'idea del protagonista, ma della

389 *Ibidem*.

390 «Un pallafrenier giace con la moglie d'Agilulf re, di che Agilulf tacitamente s'accorge: truovallo e tondelo: il tonduto tutti gli altri tonde, e così campa della male ventura». BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 328.

donna, il cui obiettivo è completamente opposto, ovvero quello di liberarsi del pretendente indesiderato.

Solo quando il personaggio agisce in maniera autonoma e attiva, la maschera diventa un'arma a proprio vantaggio. Nella maggior parte dei casi, colui che attua il travestimento nel *Decameron* è un vincente, che mette in discussione la realtà esistente, immobile e univoca e la sovverte, creando nuovi scenari.

Il travestimento, inserendosi così a pieno titolo tra i vari accorgimenti utilizzati per nascondere la propria identità, si configura come un mezzo di aggressione (Henri Baillet utilizza il termine *masque*) per affrontare le cose in modo tale da essere corazzati proprio da quella seconda realtà di cui solo il travestito (ad i suoi eventuali "complici") conoscono l'esistenza.³⁹¹

Boccaccio non può quindi essere considerato un autore completamente sovversivo poiché i suoi sono solo ammiccamenti e allusioni all'omosessualità, come avviene nella novella di Alessandro e l'abate. Anche quando il tema della sodomia si fa sentire con più forza, in realtà è solo accennato o nominato e il novellatore non esprime una decisa ed esplicita opinione su di esso. Si lascia al lettore il compito di comprendere ciò che inevitabilmente accadrà, come nel finale della novella di Pietro di Vinciolo.

4.3 La tristezza di Pietro di Vinciolo

Come suggerisce Vittore Branca nella nota 2 alla novella V, 10 del *Decameron*, lo scrittore fiorentino doveva avere in mente questa e altre novelle (III 4, IV 10, VII 7, VII 8, VII 9, VIII 8, IX 6 ...) quando nel *Corbaccio* scriveva:

Quante già su per la sommità delle case, de' pelagi o delle torri andate sono, e vanno, da' loro amanti chiamate o aspettate? Quante già presummettero, e presummono tutto 'l giorno, o davanti agli occhi de' mariti, sotto le ceste o nelle arche gli amanti nascondere? Quante nel letto medesimo co' mariti farli tacitamente entrare? Quante, sole e di notte, e per mezzo gli armati e ancora per mare e per li cimiteri delle chiese se ne trovano continuo dietro andare a chi me' lavora? E, che maggior vituperio è, veggenti i mariti, ne sono assai che presummono fare i lor piaceri?³⁹²

Al centro della narrazione vi è il consueto tradimento operato da una moglie che, per non farsi scoprire dal marito, nasconde l'amante sotto una cesta. Come lei, anche altre giovani donne protagoniste delle novelle boccacciane vengono trascurate dai mariti, o perché troppo anziani e impotenti, o gelosi e avari, e sono costrette a cercare fuori dal matrimonio un *partner* adeguato per soddisfare le proprie esigenze. Eppure, quello di Pietro di Vinciolo, non è il solito racconto di adulterio che il lettore di Boccaccio è abituato a leggere. La *Rubrica* offre un primo

391 Ivi, p. 209.

392 BOCCACCIO, *L'Ameto. Lettere. Corbaccio*, a cura di Nicola Bruscoli, Bari, Laterza, 1940, pp. 213-214.

indizio sulla materia trattata, ponendo l'accento sull'irregolarità della vita privata del protagonista:

Pietro di Vinciolo va a cenare altrove; la donna sua si fa venire un garzone; torna Pietro; ella il nasconde sotto una cesta da polli; Pietro dice essere stato trovato in casa d'Ercolano, con cui cenava, un giovane messovi dalla moglie; la donna biasima la moglie d'Ercolano; uno asino per iasciagura pon piede in su le dita di colui che era sotto la cesta; egli grida; Pietro corre là, vedolo, conosce lo 'nganno della moglie, con la quale ultimamente rimane in concordia per la sua tristezza.³⁹³

La *Rubrica*, sebbene sia una delle più lunghe del *Decameron*,³⁹⁴ riassume solo la seconda parte della novella, riportando i fatti salienti del racconto, mentre il monologo della donna e l'incontro con la vecchia non vengono ricordati. La «tristezza» di Pietro si riferisce alle preferenze sessuali dell'uomo, che non si interessa affatto della moglie, quanto piuttosto di garzoni e di fanciulli. È la prima volta che nel *Decameron* il tema dell'omosessualità viene trattato in maniera manifesta ed esplicita. Prima di questa novella, il riferimento alla sodomia è solo accennato e non è mai motore dell'intreccio, come nel caso di Ser Ciappelletto (*Decameron* I, 1), in cui l'omosessualità è solo uno dei tanti vizi che caratterizzano il peccatore.

Non è accidentale la scelta di ambientare la novella a Perugia, che aveva acquistato la fama di città "sodomitica", a causa delle poesie di Nerio Moscoli, di Marino Ceccoli, di Cecco Nuccoli e di altri rimatori della seconda metà del XIV secolo.³⁹⁵ Inoltre, Pietro è personaggio realmente esistito: i Vincioli sono una nota famiglia perugina di cui si ha notizia tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Si è perciò ipotizzato una possibile vendetta da parte del novelliere fiorentino contro un nemico, per avergli dedicato un personaggio, accusato di omosessualità.³⁹⁶

Claude Cazalé-Bérard inserisce il racconto tra le ventiquattro novelle erotiche dichiaratamente misogine del *Decameron*.³⁹⁷ Il motivo della misoginia, che si contrappone alla tematica filogina che caratterizza la quinta giornata, non si innesca come conseguenza del tema centrale, ossia quello dell'omosessualità (sebbene uno non escluda l'altro), dato che è presente anche nelle novelle a sfondo eterosessuale, in quanto *topos* assai diffuso nella novellistica, ma si ricava dalla descrizione della moglie, dalle parole della mezzana e da quelle di Pietro.

393 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 679.

394 ALBERTO ASOR ROSA, "Decameron" di Giovanni Boccaccio, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I: *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992, p. 511.

395 PASTORE STOCCHI, *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (Decameron V, 10)*, cit., p. 349.

396 DI FRANCIA, *Alcune novelle del Decameron*, cit., pp. 14-15.

397 CLAUDE CAZALÉ-BÉRARD, *Filoginia/Misoginia* in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati, Boringhieri, 1995, p. 131.

La giovane moglie del protagonista, fin da subito, viene etichettata in base alla sua voracità sessuale. La Fortuna, infatti, aveva dato a Pietro una moglie «la quale due mariti più tosto che uno avrebbe»,³⁹⁸ ma di cui egli, per la sua «cattività»,³⁹⁹ non sapeva che farsene. Il monologo pronunciato dalla donna ricorda quelli di altre figure femminili delle novelle, che rientrano nella categoria della malmaritata. La giovane aveva accettato Pietro come marito, «credendolo vago di quello che sono e deono essere vaghi gli uomini»,⁴⁰⁰ ma una volta comprese le reali inclinazioni dell'uomo, si dispera per la scelta infelice. Si trova ora divisa fra scrupoli di natura morale e il timore di dover passare la sua giovinezza senza alcun «piacere o diletto». ⁴⁰¹ È infatti consapevole che tradendo il marito commetterà un grave peccato, ma sa che Pietro è ancor più colpevole, come lei stessa afferma: «io offenderò le leggi sole, dove egli offende le leggi e la natura». ⁴⁰²

Il monologo appare come un'arringa che la donna compie per giustificare l'imminente tradimento. L'autodifesa che pronuncia è infatti necessaria in una società che ritiene l'adulterio femminile una delle colpe più gravi, in quanto dovere assoluto della moglie è quello della fedeltà al marito. Tuttavia, vi sono casi in cui, per una donna, non è possibile mantenere tale promessa: come accade in alcune novelle della terza giornata, anche in quella di Pietro di Vinciolo è presente

l'esistenza, all'interno del matrimonio, di un disordine creato dal marito (qui è omosessuale, nelle altre avaro, geloso, bigotto) e di conseguenza il bisogno, da parte della donna, di ricomporre questo ordine ricercando all'esterno una compensazione. ⁴⁰³

Tale bisogno viene incoraggiato dalla mezzana, a cui la protagonista chiede aiuto perché le trovi dei giovinetti con cui intrattenersi. La vecchia ruffiana della novella è una figura ambigualmente comica, contraddistinta da un'ostentata religiosità («pareva pur santa Verdiana che dà beccare alle serpi, la quale sempre co' paternostri in mano andava ad ogni perdonanza, né mai d'altro che della vita de' santi Padri ragionava e delle piaghe di san Francesco, e quasi da tutti era tenuta una santa») ⁴⁰⁴ che si dimostra falsa e ipocrita per il suo ruolo di intermediaria di amori illeciti. Alla solennità iniziale, che accompagna le inevitabili parole di approvazione per la scelta della donna («Figliuola mia, sallo Iddio, che sa tutte le cose, che tu molto ben

398 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 681.

399 *Ibidem*.

400 *Ibidem*.

401 *Ivi*, p. 682.

402 *Ibidem*.

403 LUCA BIAGINI, LIA LUPINI, MARIA BIANCA TORTORIZIO, *Sulla giornata V del Decameron* in «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, p. 176.

404 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 682.

fai)),⁴⁰⁵ si contrappone, man mano che la vecchia procede nel suo monologo, un linguaggio più basso e terreno, con l'utilizzo anche di antichi proverbi popolari («Alle giovani i buoni bocconi – ed alle vecchie gli stranguglioni»,⁴⁰⁶ «ti dico che tu fai molto bene a rendere al marito tuo pan per focaccia»⁴⁰⁷).

La vecchia mezzana è la raffigurazione di quello che la moglie di Pietro potrebbe diventare in futuro, se non asseconducesse i propri desideri, proiezione reale dell'immagine che viene evocata durante il suo monologo («Se io non avessi voluto essere al mondo, io mi sarei fatta monaca [...] e quando io sarò vecchia, ravedendomi indarno mi dorrò d'avere la mia giovinezza perduta»⁴⁰⁸).

Il discorso della mezzana tocca vari aspetti, dall'antitesi giovinezza-vecchiaia,

dovresti far tu e ciascuna giovane per non perdere il tempo della vostra giovinezza, per ciò che niun dolore è pari a quello, a chi conoscimento ha, che è ad avere il tempo perduto. E da che diavol siamo noi poi, da che noi siam vecchie, se non da guardar la cenere intorno al focolare?⁴⁰⁹

ai diversi compiti e, di conseguenza ai differenti ruoli sociali, che uomini e donne ricoprono: gli uomini «nascono buoni a mille cose, non pure a questa, e la maggior parte sono da molto più vecchi che giovani; ma le femine a niuna altra cosa che a far questo e figliuoli ci nascono, e per questo son tenute care».⁴¹⁰

Più di una volta, afferma di comprendere quello che la giovane sente, ma per lei il tempo della passione amorosa è ormai trascorso:

Se niuna il sa o ne può render testimonianza, io sono una di quelle; ché ora che vecchia sono, non senza grandissime ed amare punture d'animo conosco, e senza prò, il tempo che andar lasciai; e ben che io nol perdessi tutto, ché non vorrei che tu credessi che io fossi stata una milensa, io pur non feci ciò che io avrei potuto fare.⁴¹¹

In accordo con la descrizione fatta della moglie di Pietro, il genere femminile viene ritratto come volubile e contraddistinto da un appetito sessuale ben maggiore rispetto a quello maschile: secondo la mezzana, «una femina stancherebbe molti uomini dove molti uomini non possono una femina stancare».⁴¹²

405 Ivi, p. 682.

406 Ivi, p. 683.

407 Ivi, p. 683.

408 Ivi, p. 682.

409 *Ibidem*.

410 Ivi, p. 683.

411 *Ibidem*.

412 *Ibidem*.

Nella seconda parte della novella, approfittando dell'assenza di Pietro, la donna invita un garzone per trascorrere la serata insieme, ma il marito ritorna improvvisamente a casa, costringendo il fanciullo a nascondersi sotto una cesta. Pietro spiega che è dovuto rincasare presto perché Ercolano, l'amico da cui era stato invitato a cena, aveva scoperto la moglie con un giovane e si era gettato all'inseguimento del ragazzo per ucciderlo, ma l'uomo era riuscito a fermarlo.

Dopo aver ascoltato le vicissitudini di Ercolano, la donna si rallegra per non essere la sola ad agire in questo modo e vorrebbe prendere le difese della moglie adultera, ma teme di destare sospetti nel marito. Si lancia perciò in una violenta invettiva contro la donna e il suo comportamento: «Che maledetta sia l'ora che ella nel mondo venne, ed ella altresì che viver si lascia, perfidissima e rea femina che ella dée essere, universal vergogna e vitupero di tutte le donne di questa terra». ⁴¹³ Invita poi inutilmente il marito ad andare a dormire, mentre questi preferirebbe cenare.

Si crea un forte contesto comico, in quanto l'unico a non essere a conoscenza dei fatti, è il padrone di casa, Pietro, il quale, secondo la logica del *Decameron*, dovrebbe incarnare il personaggio del beffato. Tuttavia, i successivi sviluppi della narrazione sono inaspettati. Un asino pesta la mano del garzone, il quale urla per il dolore, facendosi così scoprire, e viene riconosciuto «sì come colui a cui Pietro per le sue cattività era andato lungamente dietro». ⁴¹⁴

L'uomo aggredisce allora violentemente la moglie, accusandola di ipocrisia e falsità, caratteristiche che sono riscontrabili in tutto il genere femminile:

Or tu maledicevi così testé la moglie d'Ercolano e dicevi che arder si vorrebbe e che ella era vergogna di tutte voi; come non dicevi di te medesima? O se di te dir non volevi, come ti sofferiva l'animo di dir di lei, sentendoti quel medesimo aver fatto avea? Certo niuna altra cosa vi t'induceva, se non che voi siete tutte così fatte, e con l'altrui colpe guatate di ricoprire i vostri falli: che venir possa fuoco da cielo che tutte v'arda, generazion pessima che voi siete!⁴¹⁵

Scoppia una lite tra i due, che viene prontamente interrotta da Pietro, temendo che il litigio possa durare tutta la notte. Il marito chiede alla moglie di preparare la cena e di non preoccuparsi: «“Or va' dunque”, disse Pietro, “fa' che noi ceniamo, ed appresso io disporrò di questa cosa in guisa che tu non t'avrai che rammaricare”». ⁴¹⁶

La novella si conclude con il commento del narratore, Dioneo, il quale afferma che «dopo la cena, quello che Pietro si divisasse a soddisfacimento di tutti e tre, m'è uscito di

413 Ivi, p. 687.

414 Ivi, p. 688.

415 Ivi, p. 689.

416 Ivi, p. 690.

mente; so io ben cotanto, che la mattina vegnente infino in su la piazza fu il giovane, non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito, accompagnato».⁴¹⁷

La storia di Ercolano e della moglie adultera costituisce un piccolo intermezzo narrativo nella novella di Pietro di Vinciolo, una sorta di anticipazione di quello che sarebbe potuto accadere a casa del protagonista, o quanto meno, quello che il lettore si aspetta che avvenga. Eppure gli esiti sono diversi. Nel caso di Ercolano si tratta di una coppia eterosessuale, di un marito che presumibilmente ama la moglie e il cui onore e orgoglio sono stati feriti; nel secondo caso, invece, il marito non prova alcuna attrazione per la sua donna, ma anzi da «dolente» diventa «lieto» nel trovare il fanciullo tanto desiderato. Egli non si getta all'inseguimento del garzone per ucciderlo, ma si adopera in modo che dalla faccenda possano trarne vantaggio sia lui che la moglie. Entrambe le donne commettono adulterio, ma solo una ha ragione di farlo. La moglie di Pietro, infatti, spiega che mentre quella di Ercolano ha da lui «ciò che ella vuole, e tienla cara come si dee tenere moglie»,⁴¹⁸ lo stesso non si può dire per lei. La differenza sta nel fatto che la prima ricerca fuori dal matrimonio ciò che già ha, mentre la seconda tenta di compensare a tale mancanza attraverso la compagnia di garzoni e giovinetti.

Ché, posto che io sia da te ben vestita e ben calzata, tu sai bene come io sto d'altro e quanto tempo egli ha che tu non giacesti co meco; e io vorrei innanzi andar con gli stracci indosso e scalza, ed esser ben trattata da te nel letto, che aver tutte queste cose, trattandomi come tu mi tratti.⁴¹⁹

Con queste parole, la moglie di Pietro si inserisce perfettamente nel ritratto della malmaritata, basata su una condizione esteriore di benessere che si contrappone a quella interiore di infelicità e frustrazione. Il marito non vuole, ma soprattutto non può rispondere, perché le argomentazioni della donna sono incontrovertibili.

Pietro è una figura ambivalente all'interno del vasto quadro di personaggi che animano la «commedia umana» di Boccaccio. Se, in un primo momento, sembra ricoprire il ruolo del marito tradito, e quindi del beffato, si scopre poi essere accondiscendente con la moglie, e invece di punirla, la rende partecipe all'incontro erotico, dando vita a una sorta di triangolo amoroso. Tuttavia, non viene mai descritto in chiave totalmente positiva, né viene rappresentato come il vero vincente della novella: «Il Pietro di Vinciolo di Boccaccio non è un marito che si vendica, piuttosto colui che risolve una situazione impossibile (un po' come Ciappelletto) senza tragedie, un ambiguo eroe della tolleranza anche erotica».⁴²⁰

417 Ivi, p. 691.

418 *Ibidem*.

419 Ivi, p. 690.

420 GIULIA SAVELLI, *Riso in Lessico critico decameroniano*, cit., p. 349.

Di Pietro, del suo carattere e della sua mentalità, l'autore non rivela molto. L'uomo quasi mai esprime la propria opinione (tranne nell'invettiva misogina contro la donna), né tanto meno un suo punto di vista sulla sodomia. Anche quando la moglie lo accusa esplicitamente, preferisce non rispondere, evitare lo scontro e risolvere la situazione «col soddisfacimento di tutti e tre».⁴²¹

Il lettore deve leggere fra le righe la vera personalità del protagonista. Nel suo resoconto sulle disavventure di Ercolano, Pietro appare distaccato e freddo, riportando gli avvenimenti in maniera oggettiva senza esprimere il proprio pensiero. Egli conclude il *flashback* affermando «per le quali cose la nostra cena turbata, io non solamente non la ho trangugiata, anzi non l'ho pure assaggiata, come io dissi»,⁴²² quasi avesse raccontato i fatti con l'unico fine di giustificare il ritorno anticipato a casa.

Anche nella lite con la moglie, nonostante le feroci parole che le rivolge, non si fa trasportare dalla rabbia, dato che decide di sedersi per affrontare la questione invece di rimanere in piedi come ci si aspetterebbe da una persona adirata («postosi a sedere dirimpetto»)⁴²³.

Alla fredda razionalità di lui si contrappone il carattere istintivo e sensuale di lei. La donna, di cui non si conosce il nome, viene descritta come «giovane compressa, di pel rosso ed accesa»,⁴²⁴ caratteristiche che richiamano la sua vitalità e giovinezza.

Un aggettivo come «compressa» non solo evoca un corpo sodo e compatto ma anche, proprio per la sua immediata vicinanza a «giovane», una vitalità giovanile e una potenzialità sessuale nascosta e a mala pena contenuta, resa visualmente da quella notazione coloristica della capigliatura rossa. «Accesa», di nuovo, descrive un incarnato quanto mai sano ma suggerisce anche, proprio nella sua connotazione di participio passato, la presenza di un fuoco già acceso e ora ardente. La vitalità della donna «compressa» affiora prepotente in quel «rosso» ed esplode nel crescendo coloristico di «accesa». L'uso di un termine come «pelo» aggiunge un tono istintivo e quasi animalesco a questa vitalità, che due mariti, invece di uno, necessitano di soddisfare.⁴²⁵

Durante il suo soliloquio è lei a porre la domanda fondamentale della novella: «Egli, che sapeva che io era femina, perché per moglie mi prendeva, se le femine contro all'animo gli erano?».⁴²⁶ Con il matrimonio, Pietro spera di smentire e allontanare le voci che circolano su di lui tra gli abitanti di Perugia, nascondendo le sue reali preferenze per i giovinetti. Inoltre, nel Medioevo, il matrimonio è quasi un obbligo sociale per un uomo scapolo e Pietro assolve

421 BOCCACCIO, *Decameron*, cit. p. 690.

422 Ivi, p. 687.

423 Ivi, p. 689.

424 Ivi, p. 681.

425 LAURA SANGUINETI WHITE, *Apuleio e Boccaccio. Caratteri differenziali nella struttura narrativa del "Decameron"*, Bologna, Edim, 1977, p. 75.

426 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 681-682.

quindi il suo dovere, prendendo moglie. In questo modo egli può continuare a intrattenere relazioni sodomitiche con il benessere della comunità.⁴²⁷

Si tratta di un matrimonio di “facciata”, che permette all’uomo non solo di proteggersi dalle calunnie dei concittadini, ma anche di arricchirsi, dato che la donna afferma di aver donato al marito «grande e buona dota». ⁴²⁸ In realtà, si dice fin da subito che Pietro di Vinciolo è un uomo ricco e risponde quindi a un luogo comune assai diffuso all’epoca per cui i ragazzi donavano il loro amore a uomini adulti per denaro.⁴²⁹ Il garzone, «che era dei più belli e de’ più piacevoli di Perugia»,⁴³⁰ viene sempre descritto in base alla sua età: «giovanetto»,⁴³¹ «giovinetto»,⁴³² «giovane». ⁴³³ Nel Medioevo, la pratica della sodomia, secondo i principi della pederastia greco-romana, spesso veniva praticata tra due persone dello stesso sesso, di età differente, ossia tra un uomo adulto e un ragazzo ancora imberbe. Il fenomeno della prostituzione minorile è assai diffuso nella Toscana del XIV secolo e il garzone di Pietro può essere identificato come uno dei tanti ragazzi, costretti a prostituirsi, di cui dà testimonianza San Bernardino da Siena nelle sue prediche.⁴³⁴

Sempre sulla base della tradizione pederastica, è lo *status* sociale a determinare i ruoli assunti nel rapporto sessuale: passivo per il fanciullo, attivo per Pietro. Si dice infatti che la mattina seguente il giovane «non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito». ⁴³⁵

L’intera azione della novella avviene nell’intimità dell’ambiente domestico: non c’è mai uno sguardo rivolto all’esterno, tranne che nel racconto riportato da Pietro e nella conclusione,

427 Nella Firenze rinascimentale, gli uomini sposati accusati di sodomia sembrano incorrere a pene meno severe rispetto agli uomini celibi, in quanto assolvono il loro principale compito sociale. «In tacit recognition of the fulfillment of their social role as family providers and fathers of legitimate children[...] As long as they were discreet and publicly devoted to their families, married men might have been able to act on their homosexual desires with relatively little risk of a public reprimand [...] Lacking the respectable “cover” a wife and family could have provided for their homosexual relations, bachelors were [...] more exposed than married men». ROCKE, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, cit., p. 131.

428 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 681.

429 *Medieval Latin Poems of Male Love and Friendship*, cit., p. XXI.

430 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 685.

431 Ivi, p. 685.

432 Ivi, p. 688.

433 Ivi, p. 690.

434 In molte prediche, San Bernardino da Siena dichiara che una delle cause principali della diffusione della sodomia in Italia è la cospicua presenza di ragazzi, per le strade dei paesi, agghindati come fanciulle, («colle camice ben sottile, con farsettini a mezzo corpo, con vestimenti frappati e calzea gamba fessa, con cercini in capo»), mandati dagli stessi genitori per denaro (« non ti curi de’ fatti suoi pure che ti rechi degli amici sodomiti a casa e che ti facci riavere le fave e gli uffici [...] Basta a voi che v’arrechino a casa degli amici, come di sopra v’è già detto, del dimonio e la borsa piena e ch’ellino stieno senza disagio niuno! Sete ruffiani de’ vostri figlioli!»). CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, cit., p. 28.

435 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 691.

in cui viene nominata la piazza della città. Sia il tradimento della donna che le preferenze sessuali dell'uomo devono rimanere nella sfera privata della famiglia e la condivisione dello stesso *partner* sessuale permette di trovare, per la prima volta, un'intesa tra marito e moglie.

L'omosessualità di Pietro viene indicata attraverso espressioni ricorrenti come «tristezza»,⁴³⁶ «cattività del marito»,⁴³⁷ «per la sua cattività»,⁴³⁸ «cattivo marito»,⁴³⁹ «questo dolente [...] con le sue disonestà».⁴⁴⁰ L'autore non utilizza termini specifici per indicare le preferenze sessuali dell'uomo, dato che simili espressioni si ritrovano nel *Decameron* con accezioni diverse. Nel Medioevo il termine che si avvicina di più al significato moderno di omosessualità è quello di sodomia, derivato dal famoso passo biblico di Sodoma e Gomorra. Boccaccio utilizza solo una volta il termine «sogdomitico» nella sua opera, per indicare il clero di Roma (*Decameron* I, 2).⁴⁴¹ Interessanti sono anche le parole con cui la moglie fa riferimento alle inclinazioni sessuali di Pietro: «questo dolente abbandona me per volere con le sue disonestà andare in zoccoli per l'asciutto».⁴⁴² Si tratta di un modo di dire utilizzato per alludere ai rapporti omosessuali, molto presente nel genere della novellistica e nei *Canti carnascialeschi*, e presente anche in una variante nella novella VI, 10: «dove gli uomini e le donne vanno in zoccoli su pe' monti».⁴⁴³ All'abbandono di lui per l'«asciutto» si contrappone la scelta di lei, nel sostituirlo per «lo piovoso», con un altro uomo: «m'ingegnerò di portare altrui in nave per lo piovoso».⁴⁴⁴

Durante la lite con Pietro, la donna per sottolineare l'indifferenza del marito nei confronti del genere femminile, dichiara che egli è come «colui che se' così vago di noi come il can delle mazze»,⁴⁴⁵ espressione usata anche per descrivere il vizio di Ser Ciappelletto.⁴⁴⁶

È ormai noto che Boccaccio utilizza, come fonte principale per la sua novella, un lungo episodio delle *Metamorfosi* di Apuleio (IX, 14-28).⁴⁴⁷ La vicenda, ad eccezione del finale, è analoga: un mugnaio si reca a cena da un amico, ma, tornato prima del previsto, scopre l'amante

436 Ivi, p. 679.

437 Ivi, p. 681.

438 Ivi, p. 688.

439 Ivi, p. 690.

440 Ivi, p. 621.

441 Ivi, p. 71.

442 Ivi, p. 681.

443 Ivi, pp. 755-756.

444 Ivi, p. 681.

445 Ivi, p. 689.

446 «Delle femmine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si diletta». Ivi, p. 50.

447 Il primo a individuare analogie fra le due opere fu Ludovico Castelvetro nel 1576 in *Della poetica di Aristotele*. PASTORE STOCCHI, *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (Decameron V, 10)*, cit., p. 349.

della moglie sotto una cesta. Decide allora di sodomizzarlo, per poi farlo frustare, mentre la donna viene ripudiata e allontanata in malo modo dalla casa. Quest'ultima, per vendicarsi, uccide il marito.

Come nel *Decameron*, tre sono i personaggi principali della *fabula*, ma l'ambientazione non è ben precisata e i protagonisti si basano su figure tipo, quella del marito tradito, della moglie adultera e del bellissimo fanciullo. Al posto del ricco uomo di Perugia, vi è qui un mugnaio, che viene descritto come un uomo buono e meritevole, di cui si può solo che parlare bene mentre si tratteggia un quadro fortemente dispregiativo della moglie, che viene definita una sgualdrina, in cui confluiscono i peggiori vizi. La donna è solita infatti passare da un ragazzo all'altro, senza trovare un appagamento completo e duraturo.

Il mugnaio è quindi la vittima designata nella *fabula* narrata nelle *Metamorfosi*, mentre in Boccaccio è la figura femminile che, soprattutto nella prima parte, è destinata all'infelicità a causa di un marito sodomita. Comune è inoltre la scelta di inserire all'interno della narrazione un altro racconto: il novelliere toscano riprende dalla storia di Apuleio anche la mancata cena del protagonista a casa dell'amico, dopo la scoperta del tradimento della moglie. Proprio come fa Pietro, il mugnaio convince l'amico tintore a non uccidere l'amante, dato che di lì a poco sarebbe morto per le esalazioni dello zolfo; quando poi, tornato a casa, trova il giovinetto, è lo stesso mugnaio a sottolineare la differenza del suo comportamento («nec ad exemplum naccinae truculentiae sulphuris te letali fumo necabo»)⁴⁴⁸

Diversi sono gli esiti dei due racconti perché diversi sono gli orientamenti sessuali dei due personaggi, come differenti sono i contesti storico-sociali in cui le due storie vengono ambientate. Il mugnaio non è attratto dal *puer*, come invece lo è Pietro, ma agisce in tal modo per punirlo e rivendicare la propria virilità:

l'abuso sodomitico fatto seguire dalle vergate che lo riducono a mal partito era, in epoca romana, il castigo più consueto, per i *moechi* sorpresi in flagrante contro cui i mariti non intendessero valersi del diritto di vita e di morte che la legge concedeva loro.⁴⁴⁹

Anche secondo Di Francia, l'uomo agisce per «un momentaneo sfogo di vendetta»⁴⁵⁰ che non ha nulla a che vedere con il suo orientamento sessuale. Tuttavia, l'eterosessualità del mugnaio non è così solida: come nota Sanguineti White,

un aggettivo come *gratissima* che qualifica la *vindicta*, i due compiaciuti epiteti di *mollis ac tener* con cui il mugnaio si rivolge al giovinetto dopo aver giaciuto con lui e infine l'aspro rimprovero

448 APULEIO, *Metamorfosi*, IX, v. 27.

449 PASTORE STOCCHI, *Un antecedente latino- medievale di Pietro di Vinciolo*, cit., p. 351.

450 DI FRANCIA, *Alcune novelle del Decameron*, cit., p. 351.

che gli rivolge – *defraudatis amatoribus aetatis tuae flore* –, gettano una notevole luce di dubbio o per lo meno di ambiguità sulla “momentaneità” di quello sfogo.⁴⁵¹

La società romana permetteva infatti a un uomo adulto e sposato di avere rapporti sessuali con persone dello stesso sesso, purché assumesse un ruolo attivo. La bisessualità del protagonista era quindi accettabile all’epoca di Apuleio, mentre non lo era per una novella scritta nel XIV secolo.

Il finale dello scrittore latino è decisamente troppo pesante e tetro poiché la punizione dell’adultero, che viene frustrato dal mugnaio mentre due servi lo tengono per le braccia, dopo la «gratissima vindicta» inflitta dall’uomo, sembra ipocrita. Boccaccio elimina tale scena e adatta il finale alla sensibilità trecentesca, alleggerendola con l’effetto della burla, che nonostante sia amorale, infondo non nuoce a nessuno.⁴⁵²

Lo scopo dichiarato dall’autore del *Decameron* è quello di dilettere il lettore. Nella premessa che il narratore Dioneo fa alla novella, afferma che il racconto «a niuno altro fine riguarda se non a dovervi torre malinconia, e riso e allegrezza porgervi»⁴⁵³ e si scusa per l’utilizzo di una materia «in parte meno che onesta»⁴⁵⁴ ma «che diletto può porgere».⁴⁵⁵ L’effetto comico, quindi, nasce da una situazione riprovevole, quello dell’omosessualità. Il narratore continua dicendo:

e voi, ascoltandola, quello ne fate che usate di fare quando ne’ giardini entrate, che, distesa la dilicata mano, cogliete le rose e lasciate le spine stare; il che farete lasciando il cattivo uomo con la mala ventura stare con la sua disonestà, e liete riderete degli amorosi inganni della sua donna, compassione avendo all’altrui sciagure dove bisogna.⁴⁵⁶

Savelli interpreta questo passo come delle «istruzioni per l’uso»⁴⁵⁷ che Boccaccio fornisce al lettore per affrontare la novella e i suoi personaggi: Pietro è il marito «cattivo» che deve essere lasciato con la «sua disonestà», la moglie, invece, procura il diletto di chi legge attraverso i suoi inganni mentre il povero fanciullo attira su di sé la pietà del lettore. Se dunque sono le «cattive cose»⁴⁵⁸ a portare diletto, di che cosa si ride? Della «cattività» di Pietro, comportamento moralmente scorretto, o degli «amorosi inganni» della donna?

451 SANGUINETI WHITE, *Apuleio e Boccaccio. Caratteri differenziali nella struttura narrativa del “Decameron”*, cit., p. 152.

452 *Ibidem*.

453 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 680.

454 *Ibidem*.

455 *Ibidem*.

456 *Ibidem*.

457 SAVELLI, *Riso in Lessico critico decameroniano*, cit., p. 348.

458 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 680.

Se vi è un beffato nella novella di Pietro di Vinciolo, questo sembrerebbe il fanciullo (sebbene non venga detto dall'autore) e il lettore ride proprio di lui e della sua rocambolesca notte, durante la quale egli si trova a ricoprire il ruolo di moglie e marito per entrambi i coniugi.

Stupisce che Pietro non sia oggetto di burle e di punizioni per la sua sodomia, dato il contesto storico in cui l'autore opera. In diverse città italiane, già a partire dal 1250, vi sono leggi punitive contro gli omosessuali e, nella seconda metà del XIV secolo, anche a Firenze e a Perugia esistono norme riguardanti tale materia.⁴⁵⁹ Nella novella, Boccaccio non fa riferimento a nessuna norma religiosa o civile contro l'omosessualità, ma solo nelle parole della moglie si dice che «egli offende le leggi e la natura».⁴⁶⁰ Pietro non è un personaggio stigmatizzato, né è motivo di scherno o di burla, come lo sarà invece il prete sodomita nelle farse pavesi. Analogamente alla novella di Ser Ciappelletto (*Decameron* I, 1), il riso più che condannare assolve il peccatore:

Per Boccaccio è moralmente impossibile presentare Pietro come un eroe dell'abilità di vivere, ed è impossibile ammettere di ridere del ragazzo come di un beffato; la situazione che sta per narrare è comica e tuttavia nasce da un vizio peccaminoso. Il sospetto di Boccaccio è che il riso anziché condannare assolve il peccatore, e per questo il riso è a sua volta peccato della natura o malvagità dei costumi.⁴⁶¹

Sebbene l'omosessualità venga etichettata come un vizio e sia considerata un comportamento deplorabile, non vi è in Boccaccio una piena e completa condanna in accordo con la campagna di intolleranza e di odio avviata dalla Chiesa in quegli stessi anni.

459 BOSWELL, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, cit., p. 354.

460 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 682.

461 SAVELLI, *Riso in Lessico critico decameroniano*, cit., p. 349.

CAPITOLO QUINTO

LA SODOMIA NELLA COMMEDIA UMANISTICA

5.1 Il *De Cavichiolo*: una commedia sui generis

In un saggio del 1963, Pastore Stocchi individua come fonte per la novella di Pietro di Vinciolo (*Decameron* V, 10), oltre alla nota *fabula* del mugnaio delle *Metamorfosi*, un poemetto anonimo in settantasei distici elegiaci, conosciuto con il titolo di *De Cavichiolo*, che il critico colloca all'interno del genere della commedia elegiaca.⁴⁶² I due componimenti presentano evidenti punti di contatto dal momento che il breve testo dialogico rappresenta una scena di vita familiare, tra una moglie insoddisfatta e un marito sodomita, e si conclude con un accordo che metterà fine al battibecco.

Due sono i principali problemi che hanno dovuto affrontare i (non molti) critici che si sono occupati del *De Cavichiolo*: la sua datazione e il suo rapporto con il *Decameron*.

La tradizione manoscritta dell'opera è di origine italiana e germanica risalente al XV secolo. Il poemetto viene scoperto in Germania negli ultimi anni dell'Ottocento e i primi

462 PASTORE STOCCHI, *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (Decameron V, 10)*, cit.

studiosi collocano la sua composizione verso la prima metà del XV secolo, indicando la novella V, 10 di Boccaccio come modello utilizzato dall'anonimo autore.

Nel 1911 Ireneo Sanesi propone una datazione più tarda dell'opera, verso la metà del XV secolo, avvicinandola all'ambiente goliardico pavese e limitando il ruolo giocato dal *Decameron* durante la stesura dell'opera.⁴⁶³

Il titolo, *De Cavichio*, oggi generalmente accettato, non è presente in nessun manoscritto del componimento, ma viene adottato per la prima volta nell'*editio princeps* del 1938, curata da Ezio Franceschini. Diversamente dai suoi predecessori, lo studioso inquadra il dialogo tra il XII e il XIII secolo, nel genere delle commedie elegiache.⁴⁶⁴ Nonostante l'autorità dello studioso, la proposta suscita molte riserve e trova favore solo in Pastore Stocchi e, parzialmente in Daniela Goldin, la quale sostiene che la commedia sarebbe stata composta nel XIII secolo in ambiente universitario.⁴⁶⁵

Antonio Stäuble riprende la tesi di Sanesi e, come lui, avvicina il testo alle commedie goliardiche di area pavese.⁴⁶⁶ In anni più recenti, anche Ferruccio Bertini difende la datazione quattrocentesca dell'opera, escludendola dalla raccolta *Commedie latine del XII e XIII secolo*. In una nota all'edizione del *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento di cui è curatore, scrive:

Personalmente ritengo che sia la tecnica di presentazione dei personaggi, sia la lingua dimostrino la tardività del *De Cavichio*: nelle commedie elegiache i personaggi vengono presentati mediante un'introduzione, seguita da una parte dialogata; questo invece è un contrasto interamente dialogato, realizzato attraverso brani di tipo amebeo, in cui si segnala la scelta dell'*emisticomitia*. Inoltre i nomi dei protagonisti non figurano come didascalie interne al testo (a conferma dell'ipotesi che le commedie latine del secolo XII e XIII vennero recitate da un solo interprete, che ricopriva molteplici ruoli, necessariamente cambiando voce per segnalare il distacco fra un personaggio e l'altro), né compaiono mai nel contesto. Lo stesso vale per la lingua: nel *De Cavichio* non emerge il modello ovidiano, diffuso in età medievale, ma il linguaggio scurrile, realistico e più violentemente erotico di Catullo e di Marziale, noti soltanto a partire dall'età umanistica.⁴⁶⁷

Nel 2013 viene pubblicata un'edizione della commedia curata da Armando Bisanti, appartenente alla collana «Teatro umanistico», diretta da Stefano Pittaluga e Paolo Viti.⁴⁶⁸

Uno studio fondamentale che ha permesso di fare luce sui nodi critici del *De Cavichio* è quello realizzato nel 1987 da Isabella Gualandri e Giovanni Orlandi.⁴⁶⁹ I due compiono

463 IRENEO SANESI, *La commedia*, vol. I, Milano, Vallardi, 1911, pp. 75-76.

464 EZIO FRANCESCHINI, *Due testi latini inediti del Basso Medioevo*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova», 54, 1937-1938, pp. 61-81.

465 GOLDIN, *Il Boccaccio e la poesia latina francese del secolo XII* in «Studi sul Boccaccio», 13, 1981-1982, p. 327-362.

466 STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, cit., pp. 36-37.

467 *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., p. 432.

468 ANONIMO, *De Cavichio*, cit.

469 GUALANDRI, ORLANDI, *Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del «De Cavichio»*, cit., pp. 335-356.

un'accurata e attenta analisi dell'opera, a livello contenutistico, metrico e formale, e rifiutano la tesi sostenuta da Pastore Stocchi, a favore della datazione quattrocentesca. La loro ipotesi si basa su due punti: la tradizione manoscritta, composta da codici risalenti unicamente al XV secolo, e l'assenza di attestazioni in area lombarda del nome *Cavichiolus* prima del Quattrocento. Inoltre, nella commedia sono riscontrabili numerosi echi di Catullo, Tibullo e Marziale, la cui conoscenza diretta inizia solo in epoca umanistica.

Un ulteriore contributo in tale direzione proviene da Armando Bisanti, il quale ritiene che i vv. 123-124 («Ne sevi, mea lux, populo vis fabula fiam, / iamque sonet nomen queque taberna meum?») ⁴⁷⁰ siano un indizio a sostegno della composizione in età più tarda della commedia. ⁴⁷¹ In particolare, l'espressione «populo vis fabula fiam», con il significato di 'favola della gente', ossia di presa in giro, è ampiamente utilizzata dagli *auctores* latini, come Orazio, Ovidio e Tibullo, ma si trova anche nelle commedie elegiache, quali l'*Alda* ⁴⁷² e il *Babio*. ⁴⁷³ Il tema della chiacchiera e del pettegolezzo ricorre poi assai frequentemente in Francesco Petrarca, sia nelle opere latine che nel *Rerum vulgarium fragmenta*. Sebbene sia quindi un'espressione molto diffusa, Bisanti reputa che l'anonimo autore abbia tratto ispirazione proprio da Petrarca e non dal modello latino, perché il termine «populo» unito a «fabula fiam» è assente nelle fonti classiche, mentre ricorre largamente nell'opera del poeta, a tal punto da diventare una costante. ⁴⁷⁴

Nello studio di Gualandri e Orlandi vengono poi individuate considerevoli differenze che portano all'esclusione di un possibile rapporto con la farsa universitaria pavese, come era stato invece suggerito da alcuni: il *De Cavichio* è un breve dialogo composto in distici elegiaci (probabilmente su imitazione della commedia elegiaca e dell'elegia ovidiana), mentre le commedie di area pavese sono tutte in prosa. Inoltre, la lingua e lo stile di tale opera, diversamente dalle farse pavesi, non contano nulla di veramente plautino o terenziano, se non qualche elemento di quest'ultimo.

⁴⁷⁰ ANONIMO, *De Cavichio*, cit., p. 16.

⁴⁷¹ Ivi, pp. XLV-XLVIII.

⁴⁷² «Alde fama sonat populi totius in ore, / Alda fit in populo fabula, vera tamen». In questo caso è inteso in accezione positiva, come "fama" o "rinomanza". GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., p. 64.

⁴⁷³ «Rem retegí timeo, timeo ne fabula fiam». ANONIMO, *Babio*, cit., p. 244.

⁴⁷⁴ Secondo il critico, l'anonimo autore ha utilizzato come modello per tale espressione l'inizio del celebre canzoniere (vv. 9-11), volgendolo poi in lingua latina: «Ma ben veggio or sì come al popolo tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno». FRANCESCO PETRARCA, Canzoniere (*Rerum vulgarium fragmenta*), a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 5.

Anche Neil Cartlidge, che nel 2005 ha curato un'edizione dell'opera, ha affrontato la questione.⁴⁷⁵ In tutti i codici che tramandano il poemetto, eccetto uno (il codice di Modena), il protagonista viene definito nella rubrica «papiensis», ma poi, nel corso della narrazione, non si fa alcun riferimento alla sua origine. Per Cartlidge, questo non vuol dire che necessariamente Cavichiolo sia pavese o che la commedia sia stata rappresentata in area lombarda, sebbene possa sembrare la spiegazione più immediata.⁴⁷⁶ Poiché le commedie a sfondo omoerotico godevano di una certa fortuna a Pavia (come, per esempio, lo *Ianus sacerdos* e il *De falso hypocrita*), è possibile che autori appartenenti ad altre città abbiano provocatoriamente giocato nel presentare «a figure like Cavichiolus as some sort of Pavian caricature».⁴⁷⁷ Si tratta però di un'ipotesi ancora tutta da verificare.

Come Cartlidge, anche Bisanti ha delle riserve nell'accettare un tale legame, in quanto ritiene che la commedia possa ricollegarsi al genere della farsa, ma non a quella pavese, dal momento che non condivide con tali componimenti alcune tematiche distintive, come quella della vita studentesca, presente nella *Repetitio magistri*, e quella della satira anticlericale, centrale nello *Ianus sacerdos* e nel *De falso hypocrita*.⁴⁷⁸

Per quanto riguarda la spinosa questione del rapporto con la novella di Pietro di Vinciolo, Bisanti ha individuato tre passi della commedia che permettono di accostare i due racconti.⁴⁷⁹

Il primo è il distico costituito dai vv. 43-44 («Sed nova quod cupido solet expectare marito, / quod solet a sponso sponsa manere suo»),⁴⁸⁰ in cui la «sponsa» di Cavichiolo si lamenta per l'indifferenza del marito, che ricorda lo sconforto e la frustrazione della moglie di Pietro: «E intendi sanamente, Pietro, che io son femina come l'altre e ho voglia di quel che l'altre».⁴⁸¹

Nel secondo passo, ai vv. 61-62, la donna si domanda se non sarebbe stato meglio per lei rinunciare alla vita coniugale e rimanere vergine («Num satius fuerat vinclo abstinuisset iugali/ et me perpetua virginitate frui?»).⁴⁸² Una riflessione simile viene pronunciata dalla protagonista

475 NEIL CARTLIDGE, *Homosexuality and Marriage in a Fifteenth-Century Italian Humanist Comedy: «The Debate between Cavichiolus and his wife»* in «The Journal of Medieval Latin», 15, 2005, p. 29.

476 Ivi, p. 29.

477 Ibidem.

478 BISANTI, *Il De Cavichiolo: una commedia umanistica al crocevia di generi diversi in Comico e tragico nel teatro umanistico*, cit., p. 124.

479 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

480 Ivi, p. 10.

481 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 690.

482 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 12.

della novella: «Se io non avessi voluto essere al mondo, io mi sarei fatta monaca».⁴⁸³ Si trattano tuttavia di echi molto fragili.

Nell'ultimo passo si realizza invece un parallelismo più concreto con la lunga risposta data dalla moglie di Cavichiolo, nella quale ella dichiara che a nulla le interessano l'agiatezza e il benessere economico concesse dal matrimonio, se poi non ha le attenzioni che ogni donna sposata si aspetta di ricevere dal proprio marito (vv. 31-64). È questo un brano che l'anonimo autore sembra aver sviluppato, mediante la consueta tecnica dell'*amplificatio* e della citazione degli *auctores*, da un passaggio dalla novella di Boccaccio:

Ché, posto che io sia da te ben vestita e ben calzata, tu sai bene come io sto d'altro, e quanto tempo egli ha che tu non giacesti co meco; e io vorrei innanzi andar con gli stracci indosso e scalza, ed esser ben trattata da te nel letto, che aver tutte queste cose, trattandomi come tu mi tratti.⁴⁸⁴

Inoltre, i rapporti fra i due racconti, già problematici di per sé, sono ulteriormente complicati dalla *fabula* di Apuleio. Come osserva Stefano Pittaluga in uno studio del 1997, il romanziere latino è in gran parte sconosciuto durante il Medioevo e, mentre è da tempo accertato che Boccaccio abbia letto la sua opera, non si può dire lo stesso per l'autore del *De Cavichiolo*.⁴⁸⁵ Il novelliere toscano ha mantenuto il motivo centrale del tradimento femminile, proprio come nel racconto del mugnaio, innovandolo con il tema dell'omosessualità, che nell'opera latina si realizza solo tramite l'atto punitivo della sodomizzazione. Il *De Cavichiolo*, invece, non presenta alcun punto di contatto con la storia delle *Metamorfosi*: la donna si lamenta unicamente dell'indifferenza del marito senza però essergli infedele. Il tema principale della commedia non è più l'adulterio, ma la sodomia e questa volta è il garzone di lui ad essere condiviso con la moglie, e non viceversa, come accade nella novella di Pietro di Vinciolo.

Si tratta di differenze notevoli, che mettono in dubbio una possibile relazione con il *Decameron*. Infatti, Gualandri e Orlandi non reputano che Boccaccio abbia giocato un ruolo chiave nella stesura del poemetto quattrocentesco. Se l'anonimo autore avesse preso a modello la novella di Pietro, egli avrebbe, fatalità, sviluppato tutti quegli elementi che non si trovano nello scrittore latino, ossia l'omosessualità e l'insoddisfazione della moglie. Tuttavia, questo appare poco probabile:

si è già detto che distinguere nel Boccaccio una fonte dal resto del racconto era allora, se oggi è difficile, pressoché impossibile. È quindi improbabile che un autore dei primi del '400, scoperto il

483 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 682.

484 Ivi, p. 690.

485 PITTALUGA, *Narrativa e oralità nella commedia mediolatina (e il fantasma di Apuleio)*, cit., p. 98.

modello apuleiano della novella, abbia operato in questa una “sottrazione”; meno probabile ancora pensare a casuali coincidenze.⁴⁸⁶

Se i rapporti con il *Decameron* rimangono complicati e non ancora del tutto risolti, bisogna però sottolineare la bravura dell'autore di questo breve dialogo nello sviluppare in maniera così ampia e autonoma il motivo della sodomia. Il *De Cavichiolo* se, per datazione e caratteri, rientra nella categoria delle commedie umanistiche, rimane tuttavia un'opera *sui generis* per le sue caratteristiche atipiche (la brevità del testo, la presenza in scena di soli due personaggi, l'uso del distico elegiaco...) e per il ruolo di intermediario fra due esperienze così significative, quali la commedia elegiaca e il teatro umanistico.

Per la centralità della tematica omosessuale si può accostare questa commedia alle farse universitarie pavesi (come lo *Ianus sacerdos* e il *De falso hypocrita*) - e forse non a caso Cavichiolo è detto *Papiensis* (laddove Pietro di Vinciolo era perugino). L'uso del distico elegiaco e la notevole presenza ovidiana (non quella di Catullo, di Tibullo, di Marziale) collegano idealmente (anche se ambigualmente) il *De Cavichiolo* alla “commedia elegiaca” del XII secolo e ne fanno in qualche modo un tramite fra quell'esperienza medievale – superata ma non dimenticata – e il nuovo teatro umanistico del Quattrocento.⁴⁸⁷

La commedia inizia con le lagnanze della moglie per la scarsa attenzione ricevuta dal marito (vv. 1-12). Gli interrogativi sono numerosi e nelle sue parole si riconosce un profondo senso di sconforto e di amarezza per un marito assente e distante. Rientra quindi nella categoria della malmaritata, come molti altri personaggi femminili della commedia quattrocentesca (Scintilla della *Cauteriararia*, Florida della *Fraudiphila*). Per questo, lo spettatore potrebbe inizialmente pensare che il problema di Cavichiolo sia l'impotenza, anziché la sua sessualità, dato che si limita ad accarezzare la donna, senza però mai giungere all'amplesso («Sepeque lasciva mulces mea pectora palma: / non dextra nostrum recte repletur opus», vv. 7-8).⁴⁸⁸

Alle lamentele di lei, il marito risponde con falsa dolcezza, utilizzando una sorta di *topos modestiae*, secondo il quale la donna merita addirittura l'amore di Giove («Non me sed quovis fueras dignissima rege, / concubito fueras digna puella Iovis», vv. 15-16).⁴⁸⁹ Cavichiolo cerca di sviare il discorso e di rabbonire la moglie con una lunga serie di epiteti («Uxor, et una mee mulier pars maxima vite, / delicie mentis, sponsa novella, mee», vv. 13-14)⁴⁹⁰ e nel domandarle cosa le manchi, si riconoscono echi di derivazione catulliana («Quid tibi deest, mea lux, mi passer, ocelle, decusque / sola meum, menti prima puella mee?», vv. 27-28).⁴⁹¹

486 GUALANDRI, ORLANDI, *Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del «De Cavichiolo»*, cit., p. 342.

487 PITTALUGA, *Narrativa e oralità nella commedia mediolatina (e il fantasma di Apuleio)*, cit., p. 100.

488 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 6.

489 Ivi, p. 8.

490 *Ibidem*.

491 *Ibidem*.

La risposta di lei non si fa tardare: come si è già detto, non chiede grandi ricchezze, ma solo ciò che ogni donna ha dal proprio marito. Le amiche le hanno insegnato l'arte della seduzione («“Sis pia, sed primum subdurior esto roganti/ atque sinus tangi vix partiare tuos. / Mox vinci patiare latus, mox oscula ferri, / mox femori dederis conseruisse femur”», vv. 49-52)⁴⁹² ma a nulla sono serviti tali trucchi con un uomo come Cavichiolo, che rimane impassibile alle tenere carezze della donna. Infine, la «sponsa», come viene chiamata nella commedia, rimpiange di non aver rinunciato al matrimonio e di non essere rimasta vergine, condizione che le avrebbe risparmiato di diventare lo zimbello del paese («Non saltem nova nupta thoro ieiuna iacerem / nec plebi risus sponsa novella forem», vv. 63-64).⁴⁹³ Quella dell'opinione pubblica è una tematica che si svilupperà con maggior insistenza nella seconda parte della commedia in quanto preoccupazione principale del protagonista.

Inoltre, dalle parole di lei, si comprende che proviene da una famiglia benestante e che anche il marito sia un uomo agiato («Non tibi me fecit rerum penuria iungi / quarum vel nostra est fertilis usque domus», vv. 41- 42),⁴⁹⁴ situazione analoga alla novella di Pietro di Vinciolo.

Cavichiolo, irritato dalle domande della moglie, ammette le sue reali inclinazioni. Abbandonati i melensi epiteti, il tono, da sobrio e pacato, diventa basso e volgare, ad esempio nell'utilizzo, tutt'altro che casuale, del termine «mentula», anche questo di origine catulliana, per ammettere la propria omosessualità ai vv. 87-88: «Nil preter pueros mea mentula noverat aureos / cum quibus eternum vivere velle sedet».⁴⁹⁵

Interessante è anche l'impiego degli *adynata* per indicare l'impossibilità per l'uomo di intraprendere un rapporto eterosessuale (vv. 91- 96):

Quid loquar? Agna lupo, vel erit coniuncta leoni
cerva, avibus serpens, mixtus et ignis aque
unda prius turdis et pervius ether asellis
et fiet cornix candida, pullus olor,
quam queat ignotis mea se miscere latebris
arrigat et cunno mentula clara tuo.⁴⁹⁶

Mentre nella battuta precedente è la donna a richiamare alla memoria i consigli delle amiche e rimpiangere i tempi passati, ora è il turno del marito nel ricordare con amarezza gli ammonimenti dei compagni, che lo avevano avvertito sul pericolo di prendere moglie («Ast demum experior quod me monuistis, amici: / “Qui capit uxorem queritat ille necem, / diram

492 Ivi, p. 10.

493 Ivi, p. 12.

494 Ivi, p. 10.

495 Ivi, p. 14.

496 *Ibidem*.

idest pestem despectaque iurgia fastus / perpetuaque cupit vivere tristitia», vv. 75-78).⁴⁹⁷ Con molta probabilità, si trattavano di amici intimi, con cui Cavichiolo era solito intrattenere relazioni amorose mentre ora è costretto a condurre una vita diversa e a sopportare le querele della moglie.

Il linguaggio, scurrile e osceno, avvicina l'opera alle commedie goliardiche di area pavese: come nota Stäuble,

l'oscenità o almeno la crudità di linguaggio è un elemento che alcuni autori di commedie umanistiche hanno volutamente sfruttato a scopo di comicità: una comicità superficiale, ma che probabilmente aveva successo presso gli ipotetici spettatori e lettori: ciò vale soprattutto per farse come lo *Ianus sacerdos*, il *De falso hypocrita*, il *De Cavichiolo*, l'*Andrieta* [...], ma anche per commedie classicheggianti come la *Chrysis*.⁴⁹⁸

Dopo l'ammissione del marito circa la sua omosessualità, la moglie non appare affatto stupita della cosa, data la fama che vi è dell'uomo in città (proprio come Pietro!), e per le numerose visite di fanciulli ricevute da Cavichiolo, che egli giustifica, indicandoli come suoi familiari (vv. 105-108):

Sic equidem ducebam animo cum nota frequenter
cernebam pueros visere tecta tuos.
Scitanti causas michi sepius: «Ille parentis,
ille nepos fratris, hic patruelis» ais.⁴⁹⁹

La donna decide così di andarsene, dato che non ritiene valido un matrimonio non consumato. Ma il marito non può permettersi una tale offesa perché teme ciò che la gente possa dire al riguardo. L'opinione pubblica gioca un ruolo fondamentale e, sebbene non lo si dica chiaramente, come invece accade nella novella di Boccaccio, anche Cavichiolo prende moglie per mettere fine alle voci sul proprio conto e per poter condurre le sue relazioni con maggior sicurezza, protetto dal nuovo ruolo sociale di marito. Se la donna avesse lasciato la sua casa, le malelingue non lo avrebbero risparmiato. Egli infatti afferma ai vv. 122-123: «Ne sevi, mea lux, populo vis fabula fiam, / iamque sonet nomen queque taberna meum?». ⁵⁰⁰

La seconda parte della commedia si realizza attraverso un fitto scambio di fulminee battute fra i due, producendo un ritmo incalzante e veloce. Il timore che i vicini possano sentire il loro litigio induce Cavichiolo a raggiungere prontamente una soluzione conveniente ad

497 Ivi, p. 12.

498 STÄUBLE, "Dicacitas", "cavillatio", "mimorum obscenitas": osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche, in "Parlar per lettera". Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale, Roma, Bulzoni, 1991, p. 169.

499 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit, p. 15.

500 *Ibidem*.

entrambi: la moglie condividerà con il marito i suoi garzoni. Nell'ultima battuta, entra in scena un terzo personaggio, Aurelio, che viene però solo nominato. Cavichiolo si allontana per lasciare la donna con il fanciullo (vv. 148-152):

Sed celeri venit ecce Aurelius, ecce,
sponsa, gradu; hic fiet iam nova preda tibi.
Hunc lacta, hunc stringe sinu, mille oscula fige.
Ire ego clamosum dissimulabo forum.⁵⁰¹

Si conclude così il breve dialogo del *De Cavichiolo*, il cui finale si differenzia da quello della novella boccacciana, perché mentre in quest'ultima probabilmente avviene un *ménage à trois* tra marito, moglie e ragazzo, nella commedia l'uomo e la donna agiscono separatamente, condividendo però lo stesso garzone.

È possibile dividere la struttura della farsa in due parti: la prima (vv. 1-120) composta da cinque lunghe battute, pronunciate alternativamente da moglie e marito; la seconda (vv. 121-152) è costituita da ventuno brevissime battute, in stile botta e risposta, che portano velocemente all'accordo tra i due coniugi e alla conclusione dell'opera. La stessa struttura è presente nel *De clericis et rustico*, anch'esso interamente dialogato. Quest'ultimo, infatti, si apre con trentadue brevi battute fra i tre personaggi (vv. 1-12), seguite da tre ampi discorsi dei due studenti (vv. 13-22), poi ancora veloci botte e risposte fra i tre (vv. 23-30), il lungo monologo del contadino (vv. 31-46), i due racconti degli studenti (vv. 47-70) e la risposta finale del villano (vv. 71-72). Nella commedia elegiaca, quindi, avviene il procedimento inverso: inizia con un fitto e veloce scambio di battute, per poi trovare discorsi più ampi e lunghi. Strutture simili si adattano molto bene alle rappresentazioni teatrali, diversamente da quelle delle commedie umanistiche, la maggior parte delle quali è scritta in prosa.

Sia a livello strutturale che tematico, il *De Cavichiolo* presenta uno schema «a contrasto», che consiste nella contrapposizione di due personaggi che si fronteggiano, mossi da motivazioni e desideri opposti.⁵⁰² Caratteristica di tale schema è la ripresa da parte di uno dei due interlocutori di una frase pronunciata dall'altro, rovesciandone completamente il senso. Nell'anonima commedia, si verifica per esempio quando marito e moglie rispettivamente ricordano i consigli degli amici. La nostalgica rievocazione delle raccomandazioni dei compagni a non prendere moglie è parallela alla precedente battuta della donna, nel rammentare i preziosi consigli di seduzione femminile offerti dalle sue amiche prima delle nozze. Si tratta di due suggerimenti opposti: nel primo caso, si esorta caldamente a evitare il

⁵⁰¹ Ivi, p. 22.

⁵⁰² BISANTI, *Il De Cavichiolo: una commedia umanistica al crocevia di generi diversi*, cit., p.119.

matrimonio, nel secondo si cerca di favorirlo. Il parallelismo si realizza con la ripresa del v. 47 («me monuistis, amice»)⁵⁰³ da parte di Cavichiolo al v. 75 («me monuistis, amici»)⁵⁰⁴. Anche l'esclamazione di lei al v. 53 «heu»,⁵⁰⁵ nel richiamare alla memoria le parole delle amiche, viene riprodotta da lui al v. 79: «Heu dolor, heu scindor».⁵⁰⁶

Tale modello è reso possibile dalla presenza di due soli personaggi in scena, un'altra caratteristica atipica della commedia, quasi un *unicum*, insieme all'*Isis* e il *Lollius et Theodoricus*, nel teatro umanistico, dove molto spesso si arrivano a contare anche fino a venti personaggi.

Tuttavia, il *De Cavichiolo* non rientra nel genere dei tradizionali «contrastisti», o *altercationes* o *contentiones* medievali. Secondo Gualandri e Orlandi,

non si scorge qui il reale fondamento argomentativo, il dibattito, che caratterizza questa produzione. Basterebbe il confronto con una vera "tenzone" mediolatina su tema consimile, la *Causa viri ementulati et eius uxoris petentis fieri divortium*, per toccare con mano la distanza incommensurabile che corre tra un rappresentante genuino del genere e un poemetto come il nostro, che rappresenta un semplice litigio e dove importano non gli argomenti addotti dalle parti ma il tipo di rapporti tra le persone e l'atmosfera che ne emerge.⁵⁰⁷

I due protagonisti sono quindi agli antipodi: la donna ha un carattere deciso e determinato, sa ciò che vuole e non ha paura di chiederlo, senza farsi intimorire dal marito. La sua fermezza deriva anche dal fatto di sapere di essere nel giusto e che un matrimonio di tal genere non può essere accettato («Quicquid erat renuo non equa lege ligatum», v. 119).⁵⁰⁸ Al contrario, Cavichiolo si presenta fin da subito come una persona ambigua ed equivoca. Egli cerca di sviare il discorso con moine e dolci parole e quando comprende le intenzioni della donna di abbandonarlo, non glielo permette. Non prova una reale compassione per la situazione della moglie, nonostante più volte le chieda di smettere di piangere («Pone istas lacrimas!», v. 125).⁵⁰⁹

Ciò che realmente lo angustia sono l'opinione pubblica e le convenzioni sociali: teme quel che si possa dire di lui e la separazione dalla moglie sarebbe la prova della sua sodomia. Preoccupato per la sua reputazione, egli si contraddice: non vuole infatti diventare la favola del paese («populo vis fabula fiam», v. 123)⁵¹⁰ e già sente il suo nome spargersi in tutte le taverne

503 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 10.

504 Ivi, p. 12.

505 Ivi, p. 10.

506 Ivi, p. 12.

507 GUALANDRI, ORLANDI, *Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del «De Cavichiolo»*, cit., pp. 341-342.

508 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 16.

509 *Ibidem*.

510 *Ibidem*.

(«iamque sonet nomen queque taberna meum?», v. 124),⁵¹¹ ma non si vergogna di confessare alla donna le sue preferenze sessuali.

Nel *De Cavichio*, la sessualità sembra giocare un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità del personaggio. L'omosessualità del protagonista non è intesa semplicemente come il solo atto sessuale, ma come tratto distintivo della sua persona. Due sono i passaggi fondamentali nella commedia a sostegno di questa ipotesi. Il primo è quando Cavichio dichiara la sua predilezione per i fanciulli e l'impossibilità che egli possa intraprendere relazioni eterosessuali, che viene rimarcato attraverso l'uso degli *adynata* (vv. 87-102). Non c'è nulla che potrebbe fargli cambiare idea e ai vv. 99-100 afferma che «Sola meos poterunt convertere fata calores, / obstat votis mors nisi sola meis».⁵¹² Il suo rifiuto a un amore eterosessuale è molto risoluto, fondato su convinzioni personali durature e una consapevole conoscenza di sé. L'omosessualità si presenta come un'esclusione totale dell'eterosessualità, un *aut aut*, che inevitabilmente non permette a queste due condizioni di coesistere.

Il secondo passo, invece, è quando alla domanda della moglie se l'uomo preferisca avere la fama di «incurvantis»⁵¹³ piuttosto che di «curucam»,⁵¹⁴ egli risponde con fierezza che anche i re e gli dei sono sodomiti (vv. 147-148): «Pedicant reges, at non furantur. Amarunt / dii pueros: quidni si Cavichiolus amet?».⁵¹⁵ L'esempio fornito da Cavichio può essere interpretato come una fiera rivendicazione della propria sessualità, che difficilmente può essere contestato e a cui anche la moglie è costretta ad acconsentire.

A differenza di Pietro di Vinciolo, il protagonista della commedia quattrocentesca offre una sua opinione sulla sodomia, che non viene rappresentata come una pratica occasionale, una semplice preferenza o una devianza, ma come un innato orientamento personale.

Se consapevole delle proprie inclinazioni sessuali allora perché sposarsi, come si era già chiesta la trascurata moglie del *Decameron*? Di certo, il matrimonio non è un tentativo di redenzione da parte dell'uomo: egli non vuole cioè rinunciare al “nefando vizio” per intraprendere la più rispettabile via dell'eterosessualità, quanto se mai il contrario, continuando a incontrare i suoi fanciulli con maggiore sicurezza. Ma le ragioni che lo spingono a prendere moglie non si limitano a questo. Nel Basso medioevo, il matrimonio si basava su un concetto di mutua assistenza fra i coniugi: il primo compito del marito era il mantenimento della moglie,

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² *Ivi*, p. 14.

⁵¹³ *Ivi*, p. 22.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

mentre i principali doveri della donna erano la fedeltà coniugale, la fertilità, l'assistenza al marito, la cura della casa e l'educazione dei figli (in particolare, delle femmine). Le qualità che Cavichiolo esige da una donna, descritte ai vv. 67-74, corrispondono perfettamente agli aspetti appena elencati:

Non ego ut eternum fieres michi dura flagellum
dixi equidem, et mores conquerere meos,
sed quo blanda, decens, morigera, plena pudoris,
etatisque fores firma columpna mee,
cresceret inque dies mea, te curante, supellex,
ut strueres parvam, fida ministra, casam,
curaresque graves annos epulasque parares
inque tuo caderet fessa senecta sinu.⁵¹⁶

Chiaramente, da queste parole, emerge la tradizionale visione misogina del ruolo sociale femminile, che si limita a quello di moglie (e di madre, ma questo non sembra interessare al protagonista), la quale deve reprimere la propria sessualità e occuparsi del benessere del coniuge. In particolare, ciò che conta per Cavichiolo è la possibilità di godere dell'aiuto della donna una volta divenuto anziano e quindi meno indipendente e più bisognoso di cure. Tuttavia, la «sponsa» della commedia quattrocentesca non sembra adattarsi perfettamente a tale modello.

I due protagonisti della commedia non sono figure convenzionali, dotati di qualità e pregi, né tanto meno nobili di animo, come quelli delle commedie più classicheggianti (per esempio, il *Symmachus* di Frulovisi). Sono personaggi umili, non eccessivamente abbienti, e per questo dotati dei vizi che contraddistinguono il popolo. Non a caso l'ambientazione del breve dialogo è cittadina, come si evince dai luoghi indicati dai due interlocutori («taberna», «forum») e si ricollega quindi ai temi della quotidianità del vivere e delle problematiche di ogni giorno.

Se si guarda alla figura femminile con gli occhi di uno spettatore dell'Italia del Quattrocento, non si può non scorgere in lei un carattere a tratti sovversivo. L'opera si apre con le lamentele della donna sulle prestazioni sessuali, pressoché inesistenti, di Cavichiolo. Si trova quindi profondamente in disaccordo con la visione medievale di donna passiva e subordinata, ma soprattutto, totalmente inesperta in materia di sesso. La donna, che si presume dovrebbe limitarsi a tacere e ascoltare, fa sentire con forza la sua voce, tanto che anche i vicini potrebbero udirla («Stratis currit vicinia plenis», v. 131).⁵¹⁷

⁵¹⁶ Ivi, p. 12.

⁵¹⁷ Ivi, p. 18.

Dall'altra parte, anche Cavichiolo può essere recepito come una figura pericolosa per il suo "viziutto". Non solo perché in quegli anni il clima d'odio contro i sodomiti sta crescendo, ma anche perché egli non adempie al suo dovere sociale di marito, ossia la procreazione, soprattutto in un momento di profondo calo demografico causato dalla peste.⁵¹⁸

Il tema è indubbiamente scandaloso, e per giunta, il protagonista ne esce illeso. L'anonimo scrittore non è certo mosso da un intento pedagogico o morale, dato che nessuna punizione viene inflitta all'uomo come condanna per il suo peccato. Come le farse pavesi, lo scopo del *De Cavichiolo* è di natura comica: dilettere il pubblico con temi terreni e materiali, attraverso la rappresentazione di una scena di vita quotidiana, realizzata tramite un tipico battibecco tra marito e moglie, con l'utilizzo di un linguaggio talvolta basso e triviale. Una comicità facile perché legata all'oscenità e al basso corporeo.

L'inconciliabile situazione in cui si trovano i due coniugi e l'insolito accordo a cui giungono sono situazioni già di per sé comiche, ma il ritratto che emerge del protagonista non fa che aumentare l'ilarità del pubblico: piagnucola e si dispera, sciogliendosi in epiteti affettuosi, purché rimanga con sé una donna che non ama e di cui non è attratto, mentre preferirebbe trascorre il suo tempo con garzoni e fanciulli.

Interessante, inoltre, il parallelo compiuto da Cartlidge tra la commedia quattrocentesca e l'opera di Pietro Aretino, in particolare il *Marescalco*, scritto attorno al 1520.⁵¹⁹ Sebbene Aretino non conoscesse il *De Cavichiolo*, si colgono fra le due opere sorprendenti affinità, come la tematica dell'amore, del matrimonio e il contrasto fra omosessualità ed eterosessualità. Sembra quasi che l'anonimo scrittore quattrocentesco abbia anticipato temi che sono poi riscontrabili nella commedia italiana cinquecentesca.

In merito alla lingua e allo stile del *De Cavichiolo*, il modello è quello classico, con la ripresa di autori canonici, quali Virgilio, Orazio, Ovidio, Giovenale e, in misura minore rispetto alle altre commedie umanistiche, Plauto e Terenzio. Si forniscono di seguito alcuni esempi tra i più significativi. Virgilio è presente ai vv. 23-24 («Non desunt equidem triplicis vel munera Bachi, / non Cereris donum Palladiusve liquor»),⁵²⁰ in riferimento all'unione di vino e pane, che si riscontra nelle *Bucoliche* («ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis / agricolae

518 «Indeed, in the context of the depopulation caused by repeated onslaughts of the plague, fifteenth-century moralists such as Bernardino of Siena could even argue that it was a patriotic duty for husbands to be procreative in order to replenish the state. Sodomitical husbands, from this point of the view, were a threat to the very fabric of society». CARTLIDGE, *Homosexuality and Marriage in a Fifteenth-Century Italian Humanist Comedy: «The Debate between Cavichiolus and his wife»*, cit., p. 35.

519 Ivi, p. 31.

520 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 8.

facient»),⁵²¹ nelle *Georgiche* («Liber et alma Ceres, vestro si munere tellus / Chaoniam pingui glandem mutavit arista»),⁵²² nell'*Eneide* («dona laboratae Cereris Bacchumque ministrant»).⁵²³

Ovidio è riconoscibile nel lessico e nel linguaggio dell'autore: interessante il v. 26 della commedia («atque istinc cernis pendere terga suis»),⁵²⁴ un evidente richiamo della misera dimora di Filemone e Bauci nelle *Metamorfosi* («sordida terga suis nigro pendentia ligno»).⁵²⁵ Si tratta di un recupero consapevole e voluto non solo a livello lessicale, ma anche contenutistico, in quanto l'autore avvicina la dignitosa povertà dell'anziana coppia del mito ovidiano a quella del *De Cavichio*.⁵²⁶

Il principale modello a cui l'anonimo autore quattrocentesco guarda è Giovenale, con la satira IX, come hanno evidenziato nel loro saggio Orlandi e Gualandri.⁵²⁷ La satira, che è l'unica ad essere stata composta dal poeta in forma dialogica e che quindi si presta più facilmente all'*imitatio* per la commedia, ha come protagonista Nevolo, un prostituto che si lamenta di non essere compensato a sufficienza per le prestazioni fatte al ricco Virrone e, allo stesso tempo, si attribuisce il merito di averlo reso padre, dopo la relazione con la moglie di lui, la quale altrimenti sarebbe ancora vergine.

Accanto a Giovenale, viene recuperato anche Marziale, in particolare l'XI libro degli *Epigrammi*: una moglie tormenta il marito a causa della sua predilezione per i fanciulli e l'uomo, per difendersi dalle accuse, le risponde che pure Giove ama Ganimede, Eracle Ila, Apollo Giacinto, Achille Patroclo, nonostante tutti intrattengano relazioni eterosessuali con amanti e mogli.⁵²⁸ L'ultima parte della commedia sembra evocare proprio tale passo, nello specifico, quando Cavichio giustifica la propria sodomia, dichiarando che anche i re e gli dei preferiscono i ragazzi (vv. 147-148).

Marziale si riconosce anche per l'utilizzo di un lessico basso e osceno: ad esempio, il termine «opus» al v. 8 è presente in Plauto e Ovidio, ma soprattutto negli *Epigrammi* di Marziale, ad esempio nel libro VII («accessi quotiens ad opus mixtisque movemur /

521 VIRGILIO, *Bucoliche*, V, vv. 79-80.

522 ID., *Georgiche*, I, vv. 7-8.

523 ID., *Eneide*, VIII, v. 181.

524 ANONIMO, *De Cavichio*, cit., p. 8.

525 OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, v. 648.

526 Tuttavia, come nota Bisanti, si può «scorgere, in questo riferimento ai due esemplari sposi ovidiani, un voluto ammiccamento parodico e un consapevole rovesciamento dei ruoli e della situazione, da parte del poeta quattrocentesco, nella raffigurazione di un rapporto di coppia che certamente non può essere assunto quale *exemplum* di fedeltà e di devozione reciproca». ANONIMO, *De Cavichio*, cit., p. LI.

527 GUALANDRI, ORLANDI, *Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del «De Cavichio»*, cit., pp. 342-343.

528 *Ibidem*.

inguinibus»)⁵²⁹ e nell' XI («at Chione non sentit opus»)⁵³⁰ Ancora, «arrigat» al v. 96 è attestato unicamente nell'autore latino nel libro III («numquid securus non potes arrigere»)⁵³¹ «Stare, Luperce, tibi iam pridem mentula desit, / luctaris demens tu tamen arrigere»⁵³²).

Si trovano inoltre echi delle commedie elegiache: il v. 2 («instabas tanta sedulus ante prece»)⁵³³ si rifà al vv. 96-70 del *Pamphilus* («insto precando tibi, michi nam dolor anxius instat / assiduasque preces concipit ipse dolor»)⁵³⁴ e al v. 385 dell'*Alda* («instat ei lacrimis, instat prece sedula nutrix»)⁵³⁵ Si possono cogliere alcuni richiami anche della *Lidia*, ma sono probabilmente mediati dal modello comune degli *auctores* latini. Notevole è invece la ripresa del *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, che non godette della stessa fama delle precedenti commedie e che quindi circolò in misura assai minore. Il v. 6 del *De Cavichiolo* («haud verbis pascitur ullus amor»)⁵³⁶ può essere avvicinato al v. 54 della commedia elegiaca («te, Pamphile, pascit amor»)⁵³⁷ ancora il v. 17 dell'anonimo poemetto («saturata in murice lana»)⁵³⁸ con i vv. 123-124 («murice presignis dabitur tibi vestis et auro / intexto [...] clamis»)⁵³⁹.

Infine, per lingua e terminologia, si rilevano delle somiglianze anche con l'*Hermaphroditus* di Antonio Beccadelli, scritto a Bologna nel 1425. Analoghi sono i termini volgari e osceni utilizzati dai due autori, e il linguaggio di tipo affettivo di origine catulliana. Il v. 90 della commedia («horum lingua procax nil nisi dulce sapit»)⁵⁴⁰ può essere accostato al passo dell'*Hermaphroditus*: «sed praeter pretium nil mihi dulce fuit».⁵⁴¹ Anche il riferimento all'omosessualità di Giove e degli altri dei nel *De Cavichiolo* trova corrispondenza nel Panormita durante un epitaffio di un sodomita:

Hoc apud infernas genus est leniminis umbras
praecipuum, prisci sic statuere patres:
quippe ita Chironis cineres placabat Achilles,
sensit et hoc podex, flave Patrocle, tuus;
gnovit Hylas, patrio percisus ab Hercule busto.

529 MARZIALE, *Epigramma*, VII, 18, vv. 5-6.

530 ID., *Epigrammi*, XI, 60, v. 7.

531 ID., *Epigrammi*, III, 70, v. 4.

532 ID., *Epigrammi*, III, 75, vv. 1-2.

533 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 6.

534 ANONIMO, *Pamphilus*, cit., p. 66.

535 GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., p. 88.

536 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 6.

537 ANONIMO, *Pamphilus, Gliscerium et Birria*, a cura di André Cordier in *La "Comédie" latine en France*, vol. II, Parigi, Les Belles-lettres, 1931, p. 95.

538 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 8.

539 ANONIMO, *Pamphilus, Gliscerium et Birria*, cit., p. 97.

540 ANONIMO, *De Cavichiolo*, cit., p. 14.

541 IL PANORMITA, *L'Ermafrodito*, cit., p. 160.

5.2 Lo *studium* di Pavia e il teatro dei goliardi

Come si è già detto nel primo capitolo, molte commedie umanistiche si realizzano in ambiente goliardico, nei principali centri universitari del nord Italia, come Bologna, Pavia e Padova. In particolare, lo *studium* di Pavia è sede di una vivace e fervida produzione drammaturgica, che inaugura la stagione delle nuove rappresentazioni umanistiche, scritte da studenti per un pubblico di studenti. Le opere vengono allestite durante i giorni del carnevale e in quelli dedicati ai festeggiamenti per il conferimento dei gradi accademici.

Tra il XIV e il XV secolo, l'Umanesimo si diffonde e trova sostenitori principalmente nelle corti italiane, mentre le università rimangono ancorate al modello della tradizione scolastica, fondato sul commento retorico-grammaticale e sulla raccolta lessicografica. Tuttavia, i primi segnali di cambiamento avvengono quando, negli ultimi anni del Trecento, Giovanni Travesi e successivamente il suo allievo Gasparino Barzizza realizzano durante i corsi di retorica delle letture sugli *auctores* latini.⁵⁴³ Nello studio ticinese, inizia a diffondersi un interesse evidente per Plauto e le sue commedie. Tra i più appassionati e attenti lettori c'è certamente Antonio Beccadelli, che nel 1430 ottiene una cattedra presso lo *studium* patavino e conduce in quel periodo un lavoro di esegesi sul commediografo latino, conosciuto come *Commentariola* o *indagationes ad Plautum*, di cui però non si sa se inizialmente ebbe diffusione solo all'interno di una ristretta cerchia di umanisti o anche durante le lezioni pubbliche.⁵⁴⁴

La fortuna dell'altro grande *auctor*, Terenzio, è attestata durante tutto il corso del Medioevo: le biblioteche di Pavia contano diversi manoscritti dell'autore ed è significativo l'apprezzamento degli studenti, in particolare di area germanica, per le sue opere.

Le suggestioni esercitate dal teatro medievale rimangono tuttavia molto forti e sono riscontrabili in alcuni aspetti delle commedie umanistiche quali la trivialità di talune situazioni, le finalità comiche delle opere e gli intenti satirici contro le autorità ecclesiastiche e

⁵⁴² Ivi, p. 16.

⁵⁴³ PAOLO ROSSO, *Teatro e rappresentazioni goliardiche in Almu studium Papiense: storia dell'Università di Pavia*. Vol. I: *Dalle origini all'età spagnola: origini e fondazioni dello Studium generale*, a cura di Dario Mantovani, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2012, pp. 661-676.

⁵⁴⁴ RICCARDO BRUSCAGLI, *Lo "Janus sacerdos" e il teatro umanistico* in «Studi e problemi di critica testuale», 3, 1971, p. 114.

accademiche. Dalla novellistica medievale si recupera il motivo della beffa, centrale nelle opere dei goliardi, e l'attenzione per gli elementi che contraddistinguono la società cittadina.

Alla produzione pavese si possono ricondurre le seguenti commedie: lo *Janus sacerdos*, rappresentato nel 1427, la *Philogenia*, composta da Ugolino Pisani nel 1432, e dello stesso autore, la *Repetitio magistri Zanini coqui*, messa in scena nel 1435. Verso gli anni Trenta del XV secolo, Antonio Barzizza realizza la *Cauteriararia* e nel 1433 viene composta la *Poliscena* di Leonardo della Serrata. Del 1437 è invece il *De Falso hypocrita* di Mercurino Ranzo. Più complicata la datazione dell'*Andrieta*, tra il 1420 e il 1440, di autore anonimo. La commedia non fa esplicito riferimento al mondo studentesco, ma viene lo stesso attribuita dai critici all'ambiente goliardico per la circolazione in area pavese dei codici che trasmettono la redazione più corretta dell'opera. Inoltre, mostra caratteristiche comuni alle altre farse quali la crudezza del linguaggio, gli insistenti ammiccamenti alla sessualità e i festeggiamenti del carnevale come sfondo per la narrazione.

I segnali riscontrabili nel testo che dimostrano un allestimento delle commedie sono numerosi: nella tradizione goliardico-farsesca si prediligono le scene *motoriae*, caratterizzate dalla gestualità e dalla mimica rispetto all'approfondimento psicologico dei personaggi. Molte scene sono poi contraddistinte da battute brevi e veloci, perfette per la rappresentazione teatrale, che spesso sottintendono la presenza di gesti e ammiccamenti per una completa comprensione dell'opera, come nell'*Andrieta*. Inoltre, sono presenti formule di chiusura in cui si invita il pubblico ad applaudire («adolescentes vos denique plaudite»)⁵⁴⁵.

I meriti delle manifestazioni pavesi sono individuabili, secondo le parole di Pandolfi, in una:

duplice scoperta: quella di una forma teatrale libera da ogni schema precedente e capace di suscitare uno schietto divertimento attraverso quella parodia che diverrà poi caratteristica delle Maschere (e le maschere sono già presenti in questa occasione); quella di un riferimento diretto al linguaggio e alla realtà circostante, in funzione spettacolare.⁵⁴⁶

Protagonista assoluto delle commedie goliardiche è lo studente, inserito nel contesto cittadino e universitario. Nella *Fraudiphila*, basata sulla novella VII, 7 del *Decameron*, al posto del cavaliere boccacciano, troviamo uno scapestrato studente, che si fa assumere come servo dal marito della donna che ama. Anche nell'*Armiranda*, al centro vi sono le disavventure di un giovane scolaro di Padova. Tuttavia, come nota Pittaluga,

⁵⁴⁵ ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hypocrita*, cit., p. 46.

⁵⁴⁶ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, cit., p. XVII.

per uno studente serio e impegnato negli studi non c'è posto nel genere comico (a meno di non forzarne parodicamente gli aspetti seri nella figura del pedante). La *festivitas*, il riso (magari con l'intento oraziano di *castigare mores*) scaturiscono invece dal personaggio del giovane gaudente, sempre pronto allo scherzo, talvolta anche grossolano e crudele.⁵⁴⁷

Ne sono un tipico esempio i personaggi dello *Ianus sacerdos* e del *De falso hypocrita*, ma ne fornisce una fedele testimonianza anche Griffone che nella *Cauteriararia* ricorda il periodo in cui da studente, insieme agli amici, commetteva reati, rapine e aggressioni:

Nonne quanta sit armorum nostrorum vis egregie nosti, nonne rapinis, quas diu noctuque facere consuevimus sepenumero affluisti? Nonne tandem innumerabiles patrumfamilias de propria domo explusiones nostras meministi? Quare bono animo esto!⁵⁴⁸

Si tratta di opere quindi che si prestano anche come fonti documentarie riguardanti la città, lo *studium* e il suo funzionamento, e la vita degli studenti.

Altra figura ricorrente nelle farse pavesi è quella dell'ecclesiastico: si tratta per lo più di un personaggio stereotipato, che non mostra una personalità molto complessa quanto piuttosto risponde a una serie di luoghi comuni riguardanti il sacerdozio. È infatti caratterizzato da vizi e colpe che fanno di lui un individuo ipocrita e meschino. Nello *Ianus* e nel *De falso hypocrita*, la sodomia è il peccato che caratterizza i due sacerdoti. Nella *Cauteriararia* il prete Auleardo è mosso da passione amorosa, questa volta in direzione eterosessuale, per una donna sposata, Scintilla: il protagonista, nonostante vada contro alle regole del suo ministero, viene descritto in chiave positiva e avrà la meglio sul marito geloso e crudele. Ancora, nella *Philogenia*, il prete Prodigio viene corrotto al fine di far sposare la ragazza con un contadino: egli sorvola sulla perdita della verginità di Filogenia ma non transige sulle sue preferenze gastronomiche, ritenendo che alla cucina grossolana sia da preferire quella più raffinata.

La satira contro l'ipocrisia di modelli e costumi morali degli ecclesiastici è tipica della tradizione medievale, in particolare del genere della novellistica. Rispetto alla letteratura medievale, si nota una maggior tensione moralistica che tuttavia non sfocia in una reale censura, ma risponde ancora una volta alla volontà di rappresentare i mali del mondo per divertire lo spettatore.

5.3 La polemica anticlericale nello *Ianus sacerdos*

⁵⁴⁷ PITTALUGA, *Il ruolo dello studente nella commedia umanistica* in ID., *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, cit., p. 194.

⁵⁴⁸ *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, cit., p. 478.

La commedia dello *Ianus sacerdos*, la più antica fra le farse pavesi, racconta la beffa ordita da un gruppo di goliardi ai danni di un vecchio prete sodomita, Giano. L'opera unisce il gusto per l'oscenità e per il linguaggio triviale a una prosa classicheggiante, con la ripresa di alcuni *auctores* latini, come Marziale e Terenzio. Sanesi ne offre un giudizio piuttosto severo, sostenendo che la farsa

arguta, maliziosa, vivace, ricca d'interesse [...] ha il solo difetto di essere soverchiamente, incredibilmente, disgustosamente oscena. Vi sono delle pagine, e non certo delle meno vive sotto l'aspetto dell'arte, che nessuna persona educata potrebbe, nonché ripetere nella integrità loro, ma né pure brevemente riassumere.⁵⁴⁹

L'autore, infatti, nella descrizione di molte scene, scende in particolari assai crudi e realistici, con l'utilizzo di un linguaggio molto audace. La trama erotica e le battute salaci dalla facile comicità ne assicurano il successo e il divertimento tra gli spettatori. L'opera viene rappresentata per la prima volta a Pavia nel 1427, come riporta l'indicazione «Ex Papia MCCCXXVII idus maias apud Ruvalecham», presente nei codici della tradizione manoscritta: il *Parigino N.A. latino* 1181 (P), il *Vaticano latino* 2932 (V) e il *Vaticano Ottoboniano latino* 1184 (O).

Il principale problema della commedia rimane ancora oggi l'identificazione del suo autore. L'affermazione finale, «Savucius edidit, Ugo recensuit», presente in due dei tre manoscritti (P e V), ha fatto pensare a Ugolino Pisani, se non come suo autore, quantomeno come suo interprete.⁵⁵⁰ In realtà, non ci sono prove a testimonianza di un soggiorno del poeta a Pavia nel 1427, e anche se ce ne fossero, non basterebbero a dimostrare un suo possibile contributo per la stesura dello *Ianus*.

Sempre sulla base di tale sottoscrizione, Sanesi ha avanzato l'ipotesi per cui:

Il Savucio della commedia non era un personaggio immaginario ma uno studente pavese in carne e ossa; questo studente, scrivendo la commedia, rappresentava forse un fatto realmente accaduto e di cui egli fu gran parte; l'opera sua fu riveduta e corretta da un Ugo suo condiscipolo.⁵⁵¹

Paolo Viti concorda con lo studioso nel ritenere possibile che l'autore fosse uno studente e che quello raccontato possa essere un fatto realmente accaduto. Reputa però improbabile che lo studente-autore sia di fatto il Savucio protagonista della commedia e che Ugo sia il suo «condiscipolo», sostenendo piuttosto l'idea per cui Ugo sia il reale nome dell'attore, o meglio del capo degli attori, che ha allestito la farsa.⁵⁵²

549 SANESI, *La commedia*, cit., p. 110.

550 WILHELM CREIZENACH, *Geschichte des neueren dramas*, vol. I, Halle, Niemeyer, 1911, p. 550.

551 SANESI, *La commedia*, cit., pp. 128-129.

552 *Due commedie umanistiche pavesi. Ianus sacerdos: Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., pp. 4-5.

Per temi e linguaggio, l'opera inevitabilmente si avvicina al lavoro del Panormita, l'*Hermaphroditus*. Il ritrovamento del codice *Vaticano Ottoboniano latino 1184*, da parte di Maristella de Panizza Lorch, ha avvalorato inizialmente l'ipotesi dell'attribuzione dell'opera a Beccadelli dal momento che nella *subscriptio* del manoscritto si legge: «Finis comedie edite per Pandormitam, scripte MCCCCLI».⁵⁵³ Per la studiosa il poeta avrebbe utilizzato lo pseudonimo di Savucio per non rivelare la sua reale identità. Ma perché egli avrebbe agito in questo modo se solo due anni prima aveva pubblicato con il proprio nome un'opera altrettanto scandalosa?

Viti ritiene che tale paternità, per quanto suggestiva, non si possa conferire all'umanista: il 1427 fu per Beccadelli un anno ricco di viaggi, ma sfortunatamente la città di Pavia non rientrò fra le sue tappe. Inoltre, nelle molte invettive contro il Panormita, nessun critico fece mai riferimento alla commedia, sebbene le tematiche, scandalose e oscene, si prestassero alla perfezione come materiale censurabile. Infine, se realmente Beccadelli fosse l'autore dello *Ianus*, la farsa difficilmente avrebbe avuto una diffusione così limitata, a differenza della notevole fortuna avuta dagli altri suoi scritti.⁵⁵⁴

È però possibile che l'anonimo autore fosse un ammiratore del poeta, che conoscesse il suo lavoro, dato che si presume essere stato a stretto contatto con l'ambiente universitario pavese, e che quindi possa avere recuperato alcuni motivi e termini dalla sua raccolta di epigrammi. Infatti, nelle due opere si riconoscono le stesse tematiche erotiche e licenziose, il motivo dell'omosessualità, il linguaggio scandaloso e osceno, il tutto inserito in un quadro di vita giovanile e studentesca, sebbene l'*Hermaphroditus*, scritto in distici elegiaci, utilizzi uno stile più elegante e raffinato. Inoltre, le molte analogie presenti possono essere chiarite dalla ripresa di modelli comuni, quali la poesia erotica latina e la tradizione medievale in lingua volgare.

Secondo Viti, l'autore dello *Ianus* non può che essere uno studente:

Non ad un umanista, ma ad un goliardo – anonimo fino a questo momento-, imbevuto dei motivi e dei toni dell'*Hermaphroditus*, e anche conoscitore della novellistica volgare, ma soprattutto attentissimo, e certamente immaginoso, osservatore e interprete della vita cittadina e quindi universitaria, credo si debba attribuire lo *Ianus sacerdos*, con tutta la sua satira, compiaciuta e beffarda, sicuramente oscena e sboccata, ma anche amara e melanconica.⁵⁵⁵

⁵⁵³ La sottoscrizione sostituisce quella dei precedenti codici. Ivi, p. 5.

⁵⁵⁴ Ivi, pp. 6-10.

⁵⁵⁵ Ivi, pp. 10-11.

La commedia non è divisa in atti, ma è composta da dodici scene, precedute da un *Argumentum* che riassume i fatti principali dell'azione:

Sacerdos Ianus, libidine flagrans, servulum Dolosinum pedicare vult. Is rem palam facit. Savucii suasu et astu, ad pedicandum Ianus deducitur. It deprehenditur; in carceres truditur. Demum sibi ignosci deprecatur; symbolum solvit.⁵⁵⁶

Segue poi una lettera del prete Giano a Savucio e un congedo in versi volgari, della cui autenticità non si è però sicuri. L'opera è ambientata a Pavia durante la settimana di Pasqua: Dolosino, giovane servitore di Filanio, si reca in chiesa per farsi confessare. Qui il vecchio e libidinoso prete Giano cerca di sedurlo. Il fanciullo, inorridito dalle proposte dell'ecclesiastico, scappa e, tornato a casa, racconta l'accaduto al padrone e all'amico di lui, Savucio. Quest'ultimo decide di punire il frate organizzando una burla, grazie all'aiuto dei compagni, in particolare di Marcello. Il giorno dopo, Savucio si reca in chiesa e, una volta incontrato Giano, finge di essere uno studioso interessato unicamente alle passioni omoerotiche. Il prete vorrebbe fin da subito fornicare con lui, ma lo studente gli dà appuntamento nella sua stessa casa, per maggior sicurezza. Giano si presenta all'incontro e, proprio quando sta per giungere il momento cruciale, viene sorpreso dagli amici di Savucio, Filanio, il fratello di lui, Rianco e Marcello, secondo gli accordi precedentemente stabiliti. Il ragazzo scappa mentre Giano viene catturato: qui vengono radunate una serie di persone, estranee alla beffa e, ognuna di loro a turno, esprime una possibile punizione da infliggere al peccatore. Il prete viene bastonato e, di fronte al pubblico accorso per vedere lo spettacolo, è costretto ad ammettere la sua sodomia. Per giunta, deve versare una somma di denaro con la quale gli amici organizzano un ricco banchetto. Alla fine, il frate sarà doppiamente beffato perché Savucio non rivela la sua reale identità, ossia il suo ruolo di organizzatore della beffa, ma gli fa credere di essere dispiaciuto per quanto avvenuto. Si tratta di un *escamotage* messo in atto dall'autore per dimostrare che il religioso, nonostante le parole di pentimento, non ha realmente abbandonato la sua cattiva condotta. Infatti, Giano non perde l'occasione per fare al ragazzo delle nuove proposte, con la speranza che un giorno si possano di nuovo rincontrare («et si hoc minus successit, attamen spero propediem, diis faventibus, me ex hac turba evolvere. Post fortassis commodum tempus dabitur, quo tecum vivere et animam extinguere potero», vv. 823-826).⁵⁵⁷

L'autore dello *Ianus* pone l'accento sul piccolo mondo cittadino e sugli aspetti della vita di ogni giorno: proprio questa attenzione per la realtà quotidiana potrebbe indurre a pensare

⁵⁵⁶ Ivi, p. 49.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 78.

che la commedia si ispiri a un fatto realmente accaduto, cosa che non è poi così difficile da credere, dato che i goliardi sono noti per i loro lazzi e le loro burle. Tuttavia, come giustamente nota Viti, l'aspetto realistico della farsa deve essere letto principalmente quale «continuazione di quella eredità del Boccaccio»⁵⁵⁸ che giunge fino alla commedia umanistica, come più volte si è sottolineato nel corso della tesi. Proprio come il novellatore toscano, l'anonimo autore quattrocentesco si concentra sugli elementi della nuova realtà borghese e cittadina, dando spazio a episodi di vita vissuta. La commedia diventa in un certo senso specchio del mondo goliardico, riproducendo le avventure e le imprese degli studenti, la cui vivacità ed esuberanza è testimoniata da diverse fonti storiche.

Il mondo universitario pavese trapela delle parole dei vari personaggi, come per esempio ai vv. 349-354 quando Savucio racconta dei suoi primi studi a Faenza e il conseguente trasferimento a Pavia:

[...] scias volo me usque a teneris annis hac in religione eductum esse Faventie: nam faventinus ego sum». «Perplacet», inquit. «Ibi demum ineunte etate auditor dialecticus fui pluri tempore. Tum ibi duo theologici, quorum uterque tibi notus est, sat scio, manebant. Alteri nomen erat Antipus, alteri Helio». «Novi», inquit.⁵⁵⁹

Il ragazzo, durante tutto il corso della commedia, compie continui richiami ai suoi compagni di università e ai vv. 752-756 fa riferimento alla sua biblioteca e ai suoi codici:

Tum etiam suppellectiles mee confiscate sunt, et bibliotheca mihi depopulata est. Vere illud, licet graviter, tamen ferre possim; nam, diis gratia, adhuc mihi est unde me sarcinulis componam, et codicibus ac vestibus exornem.⁵⁶⁰

Nell'opera si dà notizia anche del rapporto che vi è fra la città e gli studenti. In particolare, è Fabio che ai vv. 687-693 offre un quadro della complicata situazione:

Hoc pacto omnem culpam et calumniam a vobis dēpseritis, ne forte sterquilinium popolare, sanctuarium et simplex, in peiorem partem istuc accipiat atque est. Habet enim hec fex insipida popularis nos exosos maxime: quo fit ut semper nos bonis et sinceris insidiari putet. Tu preterea semoveas velim opinionem femellarum gregi, quam de religione qualibet, etsi falsa sit, retinet et custodit.⁵⁶¹

È proprio a causa di tali discordie che lo studente invita i compagni a liberare Giano: egli teme di provocare il malumore del popolo e di subire delle ripercussioni. Tipicamente

⁵⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 61.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 76

⁵⁶¹ Ivi, p. 73.

universitario è poi il gusto per l'orazione e per i richiami ai poeti classici, come la citazione di Lucilio da parte di Savucio: «“Omnia aliena sunt. Tempus tantum nostrum est”».⁵⁶²

Savucio è ovviamente il personaggio principale, rappresentante per eccellenza delle brigate studentesche universitarie. I suoi scopi, più che lo studio e una vita ritirata, sono quelli di divertirsi e di organizzare beffe, che prevedono inevitabilmente risse e bagordi. Egli è il tipo furbo e astuto della commedia, motore di tutta l'azione, che ordisce stratagemmi e burle ai danni di chi è colpevole di cattiveria, avarizia o stupidità. La sua non è però una figura stereotipata, ma al contrario è dotata di un sorprendente approfondimento psicologico. Viti ritiene che il fascino esercitato sul pubblico da Savucio stia proprio nella

perfetta definizione del suo carattere, e potremmo dire, dei suoi moti spontanei più intimi e segreti, per la perizia nel sapere fingere sentimenti e pensieri, per la continua e determinante presenza nell'azione: contemporaneamente non c'è in lui spavalderia superficiale e spaccona, ma piuttosto preoccupazione di fronte alla novità e alle difficoltà dell'impresa.⁵⁶³

Un personaggio complesso perché il carattere irriverente e gaio si contrappone a un lato più riflessivo e analitico, messo in luce da una serie di riflessioni interiori. Per esempio, ai vv. 209-235, dopo aver udito la storia dell'inusuale incontro fra il servo Dolosino e il prete pederasta, elabora con entusiasmo un primo rudimentale piano di punizione contro Giano. Poco dopo, tuttavia, nel breve monologo ai vv. 295-308, medita sulla difficile impresa stabilita, cercando la forza e il coraggio di affrontare l'ecclesiastico e di riuscire a ingannarlo per farlo cadere nella trappola:

Quid nunc dicam isti sacrilego superstitioso? Savuci, expergiscere: omnes de integro elimande sunt rationes ad hoc conficiendum, aut rursum meliores alie et efficaciores ineunde, non veteres veterrime, quibus in huiusmodi agendis iam diu fretus es et seponumero, capiende sunt. Nam equidem non parum oneris te suscepisse intelligo, si hoc effectum, quemadmodum vehementer gestis, reddas. Prima coitio durior et acerrima fiet. Verum si audacter et fortiter incipias risuque abstineas, et simulatam compositamque mentem, uti nunc est, retineas, non est verendum quin tuo ingenio et arbitratu serio hec res obsecundet. Dii bene vertant. Metus absit pavorve. Adibo et colloquar.⁵⁶⁴

La sua intelligenza e la sua scaltrezza ne fanno un insolito stratega, un eroe della beffa che colpisce gli ipocriti e i falsi. Savucio è consapevole che l'opera intrapresa richiederà una grande fatica e che i soliti trucchi non basteranno. Deve perciò crearsi un alibi adeguato per giustificare la sua inaspettata visita a Giano, tentando di conquistare la sua fiducia. Sarà infatti questo il momento per lui più difficile e complesso.

⁵⁶² Ivi, p. 63.

⁵⁶³ Ivi, p. 19.

⁵⁶⁴ Ivi, pp. 59-60.

Gli spettatori non assistono all'incontro fra i due, se non a un rapidissimo scambio di battute (vv. 311-319), ma ne vengono a conoscenza tramite il racconto del protagonista a Marcello. Il dettagliato resoconto è caratterizzato dal piacere per la narrazione e da una certa *suspense*, che lascia spesso l'amico e il pubblico con il fiato sospeso.

Per entrare in confidenza con Giano, lo scaltro studente dichiara di essere «faventinus», amico intimo di due scolari di quella città che il prete dice di conoscere e di ammirare, e di essere legatissimo all'ordine dell'ecclesiastico. Secondo Riccardo Brusagli, «questa premessa nel suo realismo psicologico è eccezionale rispetto alla farsa, che non si preoccupa di costruire situazioni credibili, con questo senso delle sfumature, ma procede per vistose semplificazioni tipologiche».⁵⁶⁵

Infine, assicura di non essere interessato al genere femminile, diversamente dai suoi compagni, ma all'amore omosessuale, prendendo esempio dagli dei: «Id imitari libet mihi quod veteres boni factitarunt, eh habeo deorum, philosophorum exempla».⁵⁶⁶ L'imitazione del modello classico per giustificare la scelta della sodomia è presente non solo nel *De Cavichio*, ma anche nell'*Hermaphroditus* di Beccadelli. L'erudita argomentazione di Savucio riesce a convincere Giano a tal punto che questi tenta di sedurre subito il ragazzo, il quale riesce così nella sua impresa.

Brusagli lo definisce «l'uomo nuovo della novellistica»⁵⁶⁷ per la sua astuzia nell'architettare spietate burle, ma Savucio non è di certo una figura inconsueta nello scenario della letteratura medievale, basti pensare ai numerosi beffeggiatori del *Decameron*, da cui, come si è già detto, l'autore ha attinto. Tra le molte novelle nelle quali il tema della passione amorosa e quello della beffa si uniscono si ricordano III, 2, III, 6, IV, 2, VII, 3, VII, 9, VIII, 4, VIII, 7, VIII, 8, IX, 5 e IX, 6. L'innovazione operata dall'autore dello *Ianus* sta nella sorprendente scelta dell'amore omosessuale. Tuttavia, non è la sodomia a provocare lo sdegno di Savucio e dei suoi amici, e a innescare così alla beffa, quanto piuttosto il fatto che a commettere tale peccato sia un religioso. Infatti, la polemica anticlericale è uno dei temi principali delle farse pavesi: a partire dalla metà del Duecento, molti ordini mendicanti furono oggetto di forte biasimo per la loro condotta, incompatibile con le norme religiose vigenti. La critica era rivolta in particolare alla problematica questione del possesso di beni materiali che entrava in contrasto con le rigide regole degli ordini, le quali prevedevano uno stile di vita

565 BRUSAGLI, *Lo "Ianus sacerdos" e il teatro umanistico*, cit., p. 108.

566 *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetio magistri Zanini coqui*, cit., p. 63.

567 BRUSAGLI, *Lo "Ianus sacerdos" e il teatro umanistico*, cit., p. 110.

povero per i loro membri.⁵⁶⁸ La condanna di tali comportamenti colpì anche i molti religiosi che ricoprivano il ruolo di lettori presso le università del nord Italia.

L'ipocrisia dell'ecclesiastico viene rivelata fin da subito dal suo nome, Giano, che rimanda al dio bifronte latino, simbolo della sua doppia vita, quella del religioso moralista e quella del peccatore pederasta e lussurioso. In lui, linguaggio religioso ed erotico coesistono: all'inizio della commedia, il frate riflette sul significato del Venerdì Santo, esprimendo la sua gratitudine per il sacrificio fatto da Cristo che ha permesso di salvare l'umanità, ma anche la sua profonda sofferenza nel sapere il dolore che egli avrà provato nel compiere un gesto simile (vv. 8-22). Quando però vede Dolosino, il suo linguaggio diventa più realistico, crudo e terreno e mostra la sua reale natura: infatti chiede al ragazzo se «accedisne quando ad lupanar?».⁵⁶⁹

La psicologia del frate viene sviluppata con minor attenzione rispetto a quella di Savucio, e in lui si riconoscono i luoghi comuni tipici della figura dell'ecclesiastico tramandati dal genere della novellistica, come la lussuria e il finto moralismo. Egli viene descritto come un vecchio libidinoso, che a causa della sua cupidigia cade subito nel tranello messo in atto dallo studente, non ritenendo sospettosa la richiesta di recarsi a casa di questi. La sua sfrenatezza sessuale è rappresentata, per esempio, dall'offerta al giovane di tre uova («Abi; ego post veniam. Sed cape: tibi augebunt multum seminis hec tria ova, que sorbilia maxime ad id conferunt. Item vinum dulce et gallorum testiculi. Sed hec tibi do quo facilius mentulam erigas», vv. 543-546),⁵⁷⁰ proposta simbolo della sua pederastia con cui tenta di comprarsi l'amore del ragazzo, o anche nelle sue parole colme di gioia per l'arrivo del giorno tanto atteso («O dies festus! Nemini unquam quicquam magis commodi optatique evenisse arbitror, quam nunc mihi, ut, quod iam decimo lustro semper optaverim, id articulo ex insperato nactus sim», vv. 551-554).⁵⁷¹ Significativo poi l'incontro finale con Savucio, in cui l'autore dimostra che nonostante i maltrattamenti subiti e il denaro sottratto, il suo animo è irrimediabilmente corrotto.

Le botte e le percosse ricevute dall'ecclesiastico sono un tipico elemento della cultura carnevalesca: Bachtin sostiene che le scene di rissa «sono profondamente ambivalenti e piene di allegria. Tutto in esse si svolge ridendo e per ridere».⁵⁷² Nella scena della farsa pavese si

568 ROSSO, *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie pavesi* in *Comico e tragico nel teatro umanistico*, cit., p. 42.

569 *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., p. 51.

570 Ivi, p. 68.

571 *Ibidem*.

572 BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., p. 227.

notano una forza gaia e un'atmosfera di festa nel punire il prete sodomita, che causano un riso crudele negli spettatori, provocato dal dolore inflitto all'anziano frate.

Il massimo momento di giubilo si realizza però con il banchetto finale, organizzato dagli amici di Savucio con i soldi rubati a Giano. Il banchetto, sinonimo di abbondanza e prosperità, deve essere letto come la felice risoluzione di ogni problema, decretando così la conclusione dell'opera.

La commedia rappresenta un mondo al maschile, dal momento che sono assenti personaggi femminili che prendono parte all'azione. Nelle rare occasioni in cui viene nominato il genere femminile, esso viene descritto come il peggiore dei mali. Durante il loro primo incontro, Giano mette alla prova Savucio, chiedendogli se desiderasse l'amore di una donna. Il giovane esprime un giudizio assai severo, affermando di provare la più totale repulsione nei confronti del loro corpo e invocando addirittura la loro distruzione (vv. 457-460):

Si istuc verbum unquam ex te audiero amplius, te uti inimicum et hostem capitalissimum fugiam.
Dii immo muliebrem sexum pestiferum eradicent. Non oppido me suo menstruoso sanguine
inficient.⁵⁷³

Non solo: quando il ragazzo dichiara la sua sodomia, prende come esempio gli dei, nello specifico Giove, il quale rivolge il suo interesse a Ganimede per la ripugnanza provata nei confronti del genere femminile (vv. 397-400): «Tolle Iovem, qui sibi Ganimedem surripuit ut pedicaret, cum enim multotiens fallacissimum, ignobile, putridum et sordidissimum genus femineum ludibrio habuisset».⁵⁷⁴

La principale finalità dell'opera è di natura comica. Come si vedrà nelle prossime pagine, diversamente dal *De falso hypocrita*, la sodomia di Giano non genera molto sconcerto e stupore nei personaggi dello *Ianus*, dato che Savucio inizialmente accoglie il racconto di Dolosino con una risata e ammette per giunta l'aspetto comico della situazione («Insigne profecto et litteris mandandum est ubique, et lepidissimum dictu», vv. 207-208),⁵⁷⁵ sebbene subito dopo ordisca la burla ai danni del prete, ritenendo che si debba imporre un limite alla faccenda. Inoltre, è lo stesso protagonista a rivelare con chiarezza i costumi sodomitici praticati dai goliardi ai vv. 177-183:

Quasi credas facta et mores tuos ignorari, fetidissime lupanar? Non tot edepol naves pontum secant,
quot podex tuus inguina absorpsit. Scio quid: volebas nummum tibi sub ungue demonstrari. Disce

573 *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., p. 65.

574 Ivi, p. 63.

575 Ivi, p. 56.

placidus et liberalis esse. Nam si commercium interveniat, vilipendenda et detestanda res est; si amore fit et benivolentia, nil dulcius, nil prestantius, nil nobilius.⁵⁷⁶

Savucio critica il servo perché si concede solo se ricompensato. Secondo lo studente, non c'è nulla di più dolce, prezioso e nobile dei rapporti omoerotici nati dall'amore e dall'amicizia: difficile quindi scorgere in tale dichiarazione una condanna della sodomia.

Tuttavia, all'interno della commedia, si individua una tensione moralistica, che non viene chiaramente illustrata nell'*Argumentum* (come invece succede in altre commedie umanistiche, per esempio il *Paulus*) ma la si può cogliere qua e là nelle parole del protagonista. In particolare, ai vv. 278-283, lo studente spiega che scopo della beffa non è tanto punire il prete, quanto indicare la corretta via a tutti gli uomini. Si tratta questo di un chiaro momento di riflessione morale:

Salvete dii, obsecro; benefacite quibus equum est, afficite bonos premio et legem suam observantes; excluditeque, perditae, in profundum adigite qui templa et religiones nostras deturpant impudenter. Vel potius eis meliorem mentem date, ut se indignos fateantur vestra clementia. Sat est; non oportuit hec diis predicasse.⁵⁷⁷

Poco prima, ai vv. 232-235, dopo essere venuto a conoscenza dei fatti, Savucio si appella agli amici affinché lo aiutino a “ripulire” la religione e a fornire un esempio a tutti gli altri sacerdoti: «deos oratos facite ut mihi fas sit liceatque religionem istam fictam, obscuram et velatam detergere, et sic agere ut aliis sui ordinis exemplum perpetuo fiat hic bonus vir». ⁵⁷⁸ Ancora Marcello, amico di Savucio, ai vv. 505-506, impreca contro il frate «tantane malignitate, scelere et impudentia affectum esse?» ⁵⁷⁹ e afferma di voler vivere per diventare ogni giorno più sapiente e osservare e conoscere il comportamento degli uomini: «vivere nunc demum lubet ut in dies fiam doctior, mores quoque et singulorum vitam speculer». ⁵⁸⁰ Dolosino, dopo aver concluso il racconto del tentativo di seduzione del vecchio frate, esclama ai vv. 205-206: «Atqui ego abominor audivisse tam nefandum facinus». ⁵⁸¹

Interessante poi anche la lettera di Giano a Savucio in versi latini (presente solo nel manoscritto V), e il carme in versi volgari (che si trova nei manoscritti V e P), dove si notano certamente delle tensioni moralistiche, sebbene non ci sia alcuna prova che i due testi siano stati composti proprio dall'autore dello *Ianus*. Nella lettera vengono descritti il pentimento e le sofferenze dell'ecclesiastico, che a causa delle sue colpe è stato allontanato dall'ordine

⁵⁷⁶ Ivi, p. 55.

⁵⁷⁷ Ivi, pp. 58-59.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 57.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 67.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ Ivi, p. 56.

religioso di appartenenza. Quindi non solo viene punito per le sue azioni dai goliardi, ma anche dalla Chiesa. I versi in volgare, rivolti al lettore della commedia, invitano ad accogliere l'opera, nonostante la materia scandalosa, e a trarne esempio. Inoltre, si afferma ai vv. 934-937 che la vicenda narrata è realmente accaduta: «Ma questo si può dar um gran sapere:/ quanta felonìa e mal la capa covva! / E non curar del stil grosso e mendico, / perché al facto tuto i' sum veredico».⁵⁸² Non ci sono prove sulla veridicità di tale dichiarazione: potrebbe essere una sorta di *excusatio* per trattare liberamente una materia così scandalosa. È però rilevante il fatto che una vicenda di questo tipo potesse essere recepita come verosimile dal pubblico dell'epoca. Sono questi tutti piccoli segnali e indizi di una funzione moralizzante della farsa.

Bruscagli ritiene che quello operato nella commedia sia un: «procedimento ancora tipicamente medievale in cui lo sdegno morale può esprimersi, nella satira, proprio attraverso l'aspro realismo del linguaggio e della situazione».⁵⁸³ La beffa è il mezzo attraverso il quale avviene la punizione del peccatore. È un procedimento ancora una volta recuperato dal *Decameron* ma, rispetto all'opera boccacciana, nello *Ianus* il riso assolve a una funzione didattico-moralizzante: a differenza di Pietro di Vinciolo, Giano viene punito per il suo vizio e per la sua ipocrisia.

Come si è detto, non si deve però leggere la commedia come una totale condanna al prete pederasta: se è vero che la satira si basa sul concetto classico «castigat ridendo mores», nell'opera non si giunge mai a una completa critica censoria. Sono invece costanti il gusto per il grottesco, l'esagerato e l'osceno, anche per i continui riferimenti al basso corporeo. Per esempio, Dolosino, nel raccontare il tentativo di seduzione da parte di Giano ai vv. 173-174, non usa molti eufemismi: «Is me medium complectitur, mentulam contractat mihi, foraminique digitulum infixit».⁵⁸⁴ Lo stesso fa il prete quando si rivolge al servo: «ea de re itaque tibi meatus angusti sunt quo sperma fluat: quare dumtaxat te pruritibus venereos sentire existimo».⁵⁸⁵

Per quanto riguarda lo stile e la lingua, lo *Ianus sacerdos* presenta una prosa classicheggiante, con influssi provenienti dalla lingua volgare. Il lessico deriva principalmente dalla comune terminologia latina, ma si individuano alcuni vocaboli non attestati, formati sulla base di termini latini comuni, ma modificati con moduli volgari.

⁵⁸² Ivi, p. 82.

⁵⁸³ BRUSCAGLI, *Lo "Ianus sacerdos" e il teatro umanistico*, cit., pp. 105-106.

⁵⁸⁴ *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., p. 55.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 51.

L'influsso del latino volgare si riscontra in certi costrutti sintattici che sono lontani dal modello classico, ad esempio proposizioni interrogative indirette con verbo all'indicativo, l'uso di *si* per *-ne* o *num* nelle interrogative e le dipendenze dei verbi non rispettate.⁵⁸⁶

Come ha rilevato in un suo studio Paolo Viti, l'apporto delle commedie terenziane è notevole, non tanto a livello di motivi o vicende narrate (nella seconda scena si riconosce il tradizionale modello del contrasto tra padrone e servo) quanto piuttosto a livello lessicale, mentre la presenza di Plauto è ben più scarsa ed esigua.⁵⁸⁷

Per la tematica amorosa, invece, l'autore non recupera molto dal repertorio classico della poesia erotica latina, ma dalla letteratura medievale, in particolare dalle commedie elegiache e dall'*Hermaphroditus* di Beccadelli.

Bruscagli nel suo saggio *Lo "Janus sacerdos" e il teatro umanistico* inserisce la commedia quattrocentesca sullo sfondo della permanenza del Panormita a Pavia (sebbene si sbaglia nell'indicare come data il 1427 per il soggiorno del poeta nella città).⁵⁸⁸ Lo studioso riporta un'ipotesi avanzata da alcuni critici, che egli considera molto suggestiva ma invero assai difficile da avvalorare: ci sarebbero infatti delle somiglianze tra un episodio realmente accaduto all'umanista e la trama dello *Ianus*. In un'invettiva contro Beccadelli, un suo oppositore, Decembrio, racconta di quando il poeta è stato sorpreso nel bel mezzo di un rapporto sessuale con un altro uomo e di come sia stato accompagnato di fronte ai giudici e riportato a casa sotto i colpi di scopa e gli insulti di una piccola folla.⁵⁸⁹ Sebbene la disavventura del Panormita non sia frutto di una calcolata burla ai suoi danni, in essa si verificano, proprio come nella farsa, l'interruzione dell'atto erotico e la pubblica derisione dello scrittore. Se è vero che le probabilità che l'anonimo autore abbia preso ispirazione da questa vicenda siano ben poche, rimane tuttavia significativo tale parallelismo perché dimostra ancora una volta come la commedia attinga dalla vita reale.

La comicità dello *Ianus* nasce dall'aderenza al quotidiano, quello del mondo cittadino e della scuola, e si realizza nella rappresentazione della vita gaudente e scapestrata di un gruppo di goliardi che si proclamano insoliti paladini della giustizia.

5.4 Dieci anni più tardi: il *De falso hypocrita*

⁵⁸⁶ Ivi, p. 22.

⁵⁸⁷ VITI, *Sulle fonti dello «Ianus sacerdos»*, cit., pp. 55-69.

⁵⁸⁸ BRUSCAGLI, *Lo "Janus sacerdos" e il teatro umanistico*, cit., pp. 93-121.

⁵⁸⁹ Ivi, pp. 116-117.

Nel 1437 viene rappresentata a Pavia la commedia del *De falso hypocrita*, che ricalca con analogie molto evidenti lo *Ianus sacerdos*. La trama è infatti pressoché identica: fra Zenone tenta di sedurre il servo Zelmio, che racconta l'episodio al padrone Serompio e all'amico di lui, Linio; quest'ultimo, aiutato dai compagni, escogita una crudele burla ai danni del frate pederasta, che prevede alla fine la sua pubblica derisione.

Le differenze fra le due commedie non sono molte: vengono eliminate alcune scene, talvolta i discorsi e i monologhi dei personaggi vengono accorciati e, fin dall'*Argumentum*, l'autore assume una posizione più severa nei confronti della sodomia.

La farsa viene attribuita a Mercurino Ranzo, umanista vercellese: in tutti i testimoni della tradizione manoscritta è infatti presente la *subscriptio*: «Mercurius Ranzius Vercelensis recensui». Tale paternità sembra essere confermata in particolare dall'autorità del testo capostipite (il codice *Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek*, 2° 126), appartenuto a Albrecht von Eyb, umanista tedesco, che risiedette a Pavia tra il 1444 e il 1448, anni molto vicini alla composizione dell'opera. Significativo è anche il *titulus* che introduce gli *excerpta* provenienti dal *De falso hypocrita* che Eyb inserisce nella sua antologia, *Margarita poetica*: «Sequitur modo ex comedia Merurii Ronzii Vercelensis de falso ipocrita et tristi. Ex comedia Ronzii de falso ipocrita autoritates iocunde».⁵⁹⁰ La didascalia, che assegna la commedia direttamente a Ranzo, risulta attendibile, data la vicinanza dell'umanista tedesco all'università di Pavia. La forma «*ipocrita et tristi*» non viene però utilizzata dall'autore ma probabilmente da Eyb, in riferimento alla sodomia dell'ecclesiastico.

Mercurino Ranzo nasce nel 1405 da un'antica famiglia di Vercelli, dove compie la sua prima formazione retorico-grammaticale. Nel 1429 diventa *rector scholarum* a Chieri, in cui studia diritto civile e, tre anni più tardi, esercita la funzione di giudice dei criminali. Negli anni Quaranta pratica la professione di magistrato a Torino. Tra il 1436 e il 1438 risiede a Pavia, dove studia diritto (forse per migliorare il suo *corsus studiorum*), ma non ci sono testimonianze di una sua assunzione come professore. Durante questo periodo, diviso tra Pavia e Milano, entra in contatto con alcuni umanisti di rilievo, e intrattiene una relazione epistolare con Antonio Beccadelli. Quando si dedica alla composizione dell'opera è un affermato giudice, a conoscenza dei processi di trasformazione del ducato sabaudo sotto il governo di Amedeo VIII.

Secondo Paolo Rosso, curatore dell'edizione critica pubblicata nel 2011, il titolo della commedia può essere interpretato attraverso una doppia chiave di lettura: la prima, più superficiale, quella «dell'ipocrita ingannatore»; la seconda, rivolta a un pubblico dotto ed

⁵⁹⁰ ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hyporita*, cit., p. 60.

erudito, farebbe riferimento all'opera di Leonardo Bruni del 1418, l'*Oratio in hypocritas*, una violenta invettiva contro gli ipocriti, accusati di superbia, avidità e falsità.⁵⁹¹ Il titolo può quindi essere inteso come «l'istrione impostore», per la doppia identità del prete sodomita, caratteristica analoga a quella del frate dello *Ianus sacerdos*.

La commedia è introdotta da un prologo di tipo terenziano, in cui l'autore compie una breve *excusatio* per la materia trattata e il conseguente linguaggio, greve e vile, e invita a prestare attenzione all'astuzia di Linio e a sorvolare sul resto, ossia sulla sodomia di fra Zenone, ai vv. 3-5: «Opem veniamque libens depressa coegit materia et vilis, lautis non possumus uti. Turpia, qua sistunt, quanta probitate notabis. Detegat hypocrisim Linius fac, cetera spernas».⁵⁹² È lo stesso invito che Dioneo rivolge al Lettore della novella di Pietro di Vinciolo («lasciando il cattivo uomo con la mala ventura stare con la sua disonestà»),⁵⁹³ consapevole di affrontare un tema turpe e scandaloso.

Segue poi l'*Argumentum*, in cui si compie un breve riassunto della vicenda che verrà rappresentata. L'opera non è divisa in atti e presenta diciassette scene.

Da un'analisi della sua struttura, il *De falso hypocrita*, che si distingue dalle altre farse pavesi per le posizioni linguistiche, l'utilizzo degli imprestiti classici e l'equilibrio con cui viene organizzata la materia scenica, fu probabilmente rappresentato. Infatti, nel testo sono presenti indicazioni sceniche fornite dalle battute degli stessi personaggi e vengono privilegiate le scene *motoriae* rispetto all'approfondimento psicologico, in particolare nella scena XIII quando fra Zenone viene trascinato e gettato in malo modo in un luogo buio e angusto, riprendendo dinamiche provenienti dalla commedia plautina e terenziana.

Il tempo scenico è dato dall'intreccio stesso dell'azione. La scena VII è costituita dal monologo dell'amico di Linio, Ronzio, il quale assiste in lontananza all'incontro tra lo studente e il frate, informando così il pubblico di quanto sta accadendo (vv. 148-154):

Utinam statim laterem post limina, invicem ipsos ut concernerem, utque exordiendi bellissime
discerem Lini gravissimos locos. Nunc eum, ut michi videtur, disserentem inspicio, nunc denique
lepidissime blandientem. Vereor modo ne longe diutinet. At operibor, etsi me advesperari oporteat.
Rem, spero, perficiet quod ita detinetur diu. Verum nimius in verbis nunc est. Hem, eccum, illarem
video. Pergo ad eum, ut rideam.⁵⁹⁴

Il monologo è necessario all'intreccio e indica lo scorrere del tempo, diversamente dal soliloquio della scena II, pronunciato dal servo Zelmio. Assente nello *Ianus*, esso non è

591 Ivi, pp. 67-68.

592 Ivi, p. 140.

593 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 680.

594 ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hyporita*, cit., p. 150.

funzionale all'economia della narrazione, ma consente un approfondimento psicologico del personaggio che permette di introdurre la scena successiva, quella della lite fra padrone e servo (vv. 55-66):

Adeon eos, quos in me incensos plurimum video? Humeros famelicis paro? Haud contumelias vito. Cum primum huc adventassem, didici oportere parasitos eripedes esse, asellorum aures habere et dorsa. Hem, quid michi herus minatur? Perii. Audio quod alter me fustibus honustum reddit ex siliquis, alter, dehinc, que nescio clisteria et vitreas cufas; totum me denique crinibus labefactum ac lacerum. Ingrediarne? Haudquaquam. Mitto prius, nam fluere verum timeo, ne postea res implacabilis fiat, si non adeo modo. Sane introibo. Factitabo in suppellectilem omnem. Accurabo quam prius triclinium, ut actum appareat, quod potissimum putant. Dii hodie tibi maxime benefaciant. Serumpius adest.⁵⁹⁵

L'allestimento dell'opera non dovette poi comportare molti problemi dal momento che l'azione si svolge unicamente in tre luoghi: la chiesa, la casa di Linio e Serompio e l'abitazione dove avviene la beffa (diversa da quella dei due giovani). Gli altri luoghi citati si possono tutti ricondurre all'ambiente cittadino: il teatro, la bottega del barbiere, le case dove Linio dice di incontrare i suoi fanciulli.

La personalità di fra Zenone, il vecchio prete libidinoso, viene curata con attenzione dall'autore nella prima parte della commedia, ma man mano che si prosegue con l'organizzazione della burla, la complessità del suo carattere si appiattisce ed egli si riduce a mero bersaglio della beffa. Personaggio impulsivo e passionale, presenta interessanti punti di contatto con Mattia Lupi, uno dei protagonisti dell'*Hermaphroditus* di Beccadelli (epigrammi I, 10, 11, 16, 17, 26; II, 15, 16, 19, 24, 27), professore universitario che cela la sua omosessualità con un'evidente ipocrisia.⁵⁹⁶

Fra Zenone è l'unico nella commedia di cui si offra una descrizione fisica. Proprio come per i servi delle commedie elegiache, il suo aspetto viene esagerato e stravolto con intenti parodici. Il linguaggio, spesso osceno e crudo, permette di rappresentare egregiamente il deperimento morale del frate pederasta. Viene ritratto da Zelmio come vecchio, squallido e scarno («Obtulit se quidam sacrista michi, annosus, squalidus, lassus, hispidus, ipsa macies», vv. 112-113)⁵⁹⁷ e dall'odore insopportabile («Eum forte ut olfaceres?», v. 266).⁵⁹⁸ La magrezza dell'ecclesiastico è un classico sintomo della «malattia d'amore», come viene indicato anche nel *De amore* di Andrea Cappellano.⁵⁹⁹ Solo che qui la sofferenza di fra Zenone non è

⁵⁹⁵ Ivi, p. 144.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 76, n. 56.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 146.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 156.

⁵⁹⁹ Nell'ultima scena, fra Zenone, dopo la sua disavventura, descrive il suo stato d'animo con i sintomi del deperimento fisico tipici dell'innamorato («Nulli, puto, citra necem infelicior unquam fuerit dies quam externa

provocata dall'amore, ma dal desiderio sessuale inappagato. La sua sfrenata lascivia entra comicamente in contrasto con l'instabilità fisica propria dalla sua età. Ranzo delinea così un'immagine ridicola e grottesca del personaggio, per esempio, quando Zenone tenta di dondolare il servo sulle sue gambe tremolanti («Quid tibi animi est, dum me tuo tremulo temptas librare genu?», v. 40)⁶⁰⁰ o quando il prete si avvicina con un balzo a Linio con la leggerezza di un uccellino sul ramo («Imminet statim ramis haud secus avis», v. 259).⁶⁰¹ La stessa gioia infantile di Giano si può riconoscere nel frate del *De falso hypocrita* mentre saltella in modo malfermo verso l'appuntamento tanto desiderato («Ad me fra Zenon, ut video, cursitat preter senium. Fac eas molle! Succussa minus! Ad tua mala nimium properas, vir bone», vv. 378-379).⁶⁰²

Il rifiuto di Zelmio e la minaccia di rivelare la sua vera natura inducono l'uomo a un'amara riflessione sulla sua condizione di vecchio prete pederasta («Tristis perii. Vereor si me infamaverit modo. Ita fit qui suum cum his amorem credit», vv. 52-53),⁶⁰³ che viene però presto dimenticata con la promessa di un nuovo amore.

Il rovesciamento parodico del perfetto uomo di Chiesa, che infrange la legge divina, avviene su tutti i livelli: egli incarna la figura dell'ipocrita non solo per i suoi scandalosi appetiti sessuali, ma anche perché viene sorpreso da Linio in procinto di pranzare, disobbedendo alla regola del digiuno durante la Quaresima.

Come nello *Ianus*, gli spettatori non assistono al primo incontro tra Zenone e lo studente, che viene invece raccontato con minuzia dallo stesso Linio, vero motore dell'azione. Questi è l'organizzatore della beffa, il più furbo e astuto fra i suoi compagni, che ha il compito di informare il pubblico su quanto succederà in scena. Secondo Rosso, il suo è un *nomen omen*, risultato dell'incontro semantico fra il classico *Linus* e il verbo *lino*, tradotto come 'lordare' o 'impiastricciare', riferito all'azione compiuta dal ragazzo contro l'ecclesiastico, moralmente infangato dalla beffa e pubblicamente deriso come sodomita.⁶⁰⁴

Il giovane si presenta come uno studente originario di Faenza, dotto ed elegante. Anche nello *Ianus* Savucio si definisce faentino: è possibile che all'inizio del XV secolo gli abitanti

michi, ut exinde nec cibus, nec potu, nec somnis valeam», vv. 553-555), che richiamano la *reprobatio amoris* nel *De Amore* («propter amorem corpus minoris cibi et potus assumptione nutritur, et ideo non immerito debet esse potentiae brevioris. Sed ex privatione somni sequitur in homine digesto mala et corporis debilitatio multa»). Ivi, p. 76, n. 57.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 142.

⁶⁰¹ Ivi, p. 156.

⁶⁰² Ivi, p. 164.

⁶⁰³ Ivi, p. 142.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 74.

di tale città fossero conosciuti per i loro costumi omosessuali (o addirittura per una specifica pratica sessuale come Linio afferma ai vv. 397-399: «Nolo quidem resupinus ut iaceas, potius ut te vortas velim et terga committas. Ipsa pungitandi consuetudo et patrie mos est»⁶⁰⁵). Lo stesso avviene nella commedia di Pietro di Vinciolo con la città di Perugia: nel genere della novellistica si presta molta attenzione all'ambiente e la semplice evocazione di un determinato luogo può richiamare alla mente del lettore aspetti caratteristici.⁶⁰⁶

Linio giustifica la visita alla cella del frate dichiarando la profonda ammirazione per il suo ordine religioso e la conoscenza della sua discrezione. Fin da giovane, racconta di come i suoi insegnanti lo amassero e, una volta divenuto adolescente, dichiara di aver preso quelle stesse abitudini, desideroso di imitare i suoi maestri. Il destino gli ha però assegnato dei compagni contrari alla pratica della sodomia ed egli, per poter godere della compagnia dei suoi fanciulli, è costretto a farli entrare in casa di nascosto, vestiti con abiti femminili. Tuttavia, fra Zenone è diffidente e non crede che un giovane come Linio possa realmente interessarsi a lui e gli domanda se non preferisca fare l'amore con le belle ragazze («Formosis[...] quin immo puto copulare te virginibus malles», v. 230).⁶⁰⁷ Per risultare più credibile, il ragazzo si lancia in un'invettiva contro il sesso femminile ai vv. 231-235:

Abeant virgines et matrone denique in malum omnes cum cruentibus centonibus et earum insecrata matrice ranunculos, buffones cimicesque scaturiente cum sanguinolenta fece! Vim tantum posterioribus semper cacantibus facio! [...] Quingentas, inquam, diebus meis puto nates contriverim aut plures, et me nunc in illa puteolenta matrice vis necem!⁶⁰⁸

Il registro linguistico si adegua alla situazione con una abile *climax* espressivo: inizialmente, raffinato ed elegante, poi, volgare e osceno, inducendo così il vecchio prete ad abbassare la guardia e a tentare un approccio fisico.

Il ragazzo è attentissimo anche ai più piccoli particolari per la buona riuscita della beffa, arrivando a radersi per rendersi ancora più credibile e desiderabile per il vecchio prete («Num iterum, Serumpi, valerem, sis, modo quod e mento pili desunt?», v. 309).⁶⁰⁹

Dopo aver rinchiuso fra Zenone in una stanza buia e angusta, lo studente e i suoi due compagni, stabiliscono la pena da infliggere all'uomo. Linio propone che venga dolorosamente percosso con una frusta di vimini («Hortor itaque viminibus, ut cedatur, innumeris, exutus

605 Ivi, p. 95.

606 Ivi, p. 96, n. 118.

607 Ivi, p. 154.

608 *Ibidem*.

609 Ivi, p. 158.

pelle, ut cruor a summo verticis calcaneis fluat», vv. 482-483).⁶¹⁰ Ronzio, nonostante il suo timore nel picchiare un uomo di Chiesa, propone una pena ancora più crudele: il prete deve essere spogliato, legato e «nostrum quis indissolubili nexu genitalia viri infelicissimi fune vinciat. Trabe pendeat quadam, ut tantum extremitates pedum precipua veluti gratia solo teneat. Denique pleno et multo latice plurimum irrigantur calentes nates, ut qua parte deliquit luat» (vv.486-489).⁶¹¹

Infine, Serompio giudica più conveniente che il frate venga punito alla presenza delle più illustri personalità della città, rivelando il suo peccato («[...] ut in aspectu complurium gravissimorum hominum rubore se necet», vv. 495-496).⁶¹² Sarà quest'ultima la via scelta dai goliardi: fra Zenone è costretto pubblicamente ad ammettere le proprie colpe, giurando di non praticare più la sodomia e a versare una somma di denaro con cui i ragazzi organizzeranno un lauto banchetto, proprio come nello *Ianus*. L'annuncio della natura sodomitica di fra Zenone richiama al lettore, dotto ed erudito, la punizione richiesta da Bruni nella *Oratio in hypocritas*, che prevede lo smascheramento dell'ipocrita prima di essere frustrato.⁶¹³ Quelle previste dalla commedia umanistica e dall'invettiva dello scrittore aretino sono soprattutto pene simboliche che hanno il fine di svelare pubblicamente la reale natura del colpevole.

La formazione giuridica di Ranzo risulta significativa per la composizione della farsa e, soprattutto, per la scelta delle punizioni da infliggere al frate. In particolare, all'autore deve essere risultata utile la conoscenza dei *Decreta Sabaudie, corpus* di norme del 1430.⁶¹⁴ Si tratta di un chiaro disegno di disciplinamento sociale per realizzare una società moralmente cristiana, anche attraverso il deciso incremento di leggi repressive contro i reati sessuali commessi da laici ed ecclesiastici. Infatti, nel *De falso hypocrita*, è presente una maggior aderenza alla mentalità e ai costumi della società cittadina che si traduce di conseguenza in una minor tolleranza nei confronti dell'omosessualità.

A differenza delle sanzioni contro l'adulterio, il concubinaggio, il meretricio e l'incesto, l'incidenza dei reati di sodomia nei verbali dei processi torinesi a cavallo fra il Trecento e il Quattrocento, è quasi nulla. Tuttavia, l'omosessualità è ampiamente attestata in ambito studentesco e in alcuni statuti comunali si fa riferimento a interventi volti a prevenire e a sanzionare tali episodi. La pena inflitta dai goliardi al frate si avvicina alla sanzione del

610 Ivi, p. 170.

611 *Ibidem*.

612 *Ibidem*.

613 ROSSO, *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie pavesi*, cit., p. 60.

614 Ivi, p. 47.

charivari, violento rito di derisione e umiliazione che le comunità bassomedievali destinavano agli omosessuali e ai seduttori, o più in generale, a coloro che infrangevano le norme sociali.⁶¹⁵

Rispetto alla commedia dello *Ianus*, in quella del *De falso hypocrita* la censura contro il “vizio indicibile” è identificabile non solo nell’*Argumentum*, ma anche nella scelta di eliminare i riferimenti alle abitudini sodomitiche dei goliardi, di cui dà invece notizia l’opera del 1427. Questa tensione moralistica non si traduce mai in una completa condanna. Come si è ricordato più volte, le farse pavesi non hanno intenti moralistici o pedagogici; scrive Rosso: «questi testi, “eversivi nella forma, ma non nelle intenzioni etiche”, conducono l’attacco all’infranta rettitudine morale sul piano comico, senza trasformarsi in una vera satira censoria».⁶¹⁶ Anche Stefano Pittaluga si sofferma sull’elemento didattico-pedagogico delle commedie umanistiche, sottolineando la presenza di evidenti caratteri di polemica contro i vizi del clero e affermando che la classe studentesca, attraverso la sua arte: «si erge a paladina della (perduta) rettitudine morale della classe ecclesiastica».⁶¹⁷

Oggetto della critica sociale dell’opera sono infatti i costumi corrotti dell’uomo di Chiesa, la sua ipocrisia e la sua sodomia. Come si è già detto, per il tema dell’amore omoerotico, l’autore dello *Ianus* attinge dal vasto repertorio erotico dell’*Hermaphroditus*, in particolare dal libro I, dove il motivo dell’omosessualità viene spesso elogiato. Anche nel *De falso hypocrita* l’accusa non viene rivolta alla sodomia, ma al fatto che a praticarla sia un prete. Nella scena I, ai vv. 44-46, Zelmio rifiuta le scandalose proposte del religioso accusandolo di venir meno al voto di castità, senza far riferimento all’innaturalità del rapporto sodomitico: «Non es veritus deum tue professionis prorsus oblite, qui articulum, pudibunda vestigans, posterioribus affigis».⁶¹⁸

Ciò che desta scandalo è il comportamento ipocrita di fra Zenone, che nonostante la beffa subita, cade nuovamente nel peccato durante l’ultimo incontro con Linio. Egli considera falsa la promessa pronunciata e spera nella possibilità di rivedere il ragazzo per concludere ciò che era stato brutalmente interrotto («Atat non propterea delatum quod me pungitet plus nemo, nec istud servandum, quod preter bonos mores vel vi extortum sit puto», vv. 575-577).⁶¹⁹ Nella conclusione della commedia, l’autore offre allo spettatore l’immagine di un uomo accecato dalla passione e dalla lussuria, incapace di redenzione.

615 ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hyporita*, cit., p. 97.

616 ROSSO, *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie pavesi*, cit., p. 44.

617 PITTALUGA, *Il ruolo dello studente nella commedia umanistica*, cit., p. 194.

618 ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hyporita*, cit., p. 142.

619 Ivi, p. 176.

L'intento pedagogico della farsa si limita alle forti espressioni censorie, che sono inizialmente numerose, ma man mano che la narrazione prosegue sono la beffa e la risata a prevalere. In particolare, quando viene rappresentata la scena dei goliardi che decidono il destino del peccatore, le finalità dell'autore non sono morali, ma di diletto e corrispondono a un gusto per lo scabroso, presente anche in altre commedie umanistiche. A tal proposito, Paolo Rosso compie un curioso parallelismo tra questo passo e quello della *Cauteriararia*.⁶²⁰ Mentre nel *De falso hypocrita*, Ronzio, come castigo al frate, propone di "raffreddare" la parte che ha peccato (vv. 491-492), nell'opera di Barzizza, Bracco, dopo aver scoperto che la moglie lo tradiva con un altro uomo, decide di punirla con il calore di un ferro rovente, aggiungendo "fuoco al fuoco" («Scintilla, te non castigo, sed errantem locum, nam ignem igni addo»).621

Il *Decameron* si presenta ancora una volta come il modello da seguire. Al centro della commedia vi è infatti la beffa, che sanziona un comportamento scorretto al fine di restaurare il regolare sistema dei rapporti sociali e morali. La beffa assume la funzione di satira contro l'autorità, che in questo caso è quella ecclesiastica. Da Boccaccio l'umanista vercellese recupera l'attenzione per la quotidianità e per le problematiche sociali, sebbene non si riconoscano espliciti richiami a livello contenutistico o linguistico come avviene invece in altre commedie, per esempio la *Fraudiphila* (VII, 7). Tra le novelle del *Decameron* che trattano il motivo della corruzione dei costumi ecclesiastici se ne distinguono due per le punizioni esemplari, analoghe a quelle delle farse pavesi: quella di Frate Alberto (IV, 2), la cui condanna per l'imbroglio fatto ai danni di una donna prevede l'imprigionamento e la pubblica derisione, e quella del preposto di Fiesolo (VIII, 3), che tenta di sedurre una vedova ma viene beffato da quest'ultima e punito dai fratelli di lei e dallo stesso vescovo.

Inoltre, l'attacco misogino condotto da Linio (vv. 231-256) proviene da una tradizione molto viva nei circoli culturali fiorentini e lombardi, che deve la sua fortuna anche all'ampia diffusione del *Corbaccio*.

Per quanto riguarda i rapporti con lo *Ianus sacerdos*, la ripresa dello stesso tema fa del *De falso hypocrita* un *unicum* nella storia del teatro umanistico. Paolo Viti ha interpretato la scelta dell'autore come: «un ritorno che potrebbe significare, dopo un decennio, l'estinguersi di una certa fantasia creatrice, in concomitanza con un più generale mutamento delle condizioni e delle esigenze culturali dello Studio e della vita universitaria di Pavia».⁶²²

620 Ivi, p. 97.

621 *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, cit., p. 530.

622 *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetio magistri Zanini coqui*, p. XII.

Negli anni della composizione della commedia, l'Umanesimo pavese raggiunge la massima maturità e consapevolezza programmatica: diminuisce l'interesse per le tematiche di tipo goliardico e ci si avvia verso un risveglio della classicità con il conseguente utilizzo di un linguaggio più sobrio ed elegante, come dimostra l'opera della *Philogenia* di Ugolino Pisani.

La commedia di Ranzo si adegua a tale cambiamento. Quando l'autore presenta l'opera con il *titulus*: «Elegans et nova comedia de falso hypocrita», l'aggettivo «nova» non si riferisce all'originalità della trama, ma alla rivisitazione operata sul piano linguistico-espressivo basato sul modello classico. Infatti, rispetto allo *Ianus sacerdos*, si possono notare delle variazioni a livello strutturale e linguistico.

In merito alla struttura, aumentano il numero delle scene (diciassette contro le dodici dello *Ianus*) e diminuiscono i personaggi, che diventano sette al posto di dieci. Inoltre, si può individuare anche un parallelismo tra il carne in lingua volgare dello *Ianus* e l'*Argumentum* del *De falso hypocrita*: in entrambi si riconosce l'*excusatio* per la materia affrontata e il linguaggio triviale e osceno.

Paolo Rosso evidenzia l'intervento di Ranzo nella soluzione di due *loci critici* della commedia del 1427: il primo è quello presente nella scena III, nella quale il servo Dolosino battibecca con il padrone e tenta di giustificare il suo ritardo. Una volta giunto Savucio, Filanio chiede al ragazzo di raccontare nuovamente la storia appena riferitagli («narra huic quod mihi dixti», v. 154),⁶²³ compromettendo così la linearità del dialogo, dal momento che, solo a questo punto, e non prima, il servo descrive il suo incontro con Giano. Si potrebbe considerare l'ipotesi di una lacuna a partire dal v. 125, ossia l'assenza della parte in cui il garzone dà notizia a Filanio del tentativo di seduzione del prete.⁶²⁴ Tuttavia, la ripetizione del racconto da parte di Dolosino prima al padrone e poi all'amico di lui, risulterebbe ridondante per lo spettatore. Nella sua commedia, Ranzo fa quindi coincidere la narrazione della vicenda con l'arrivo di Linio, conferendo maggior chiarezza e omogeneità al dialogo.

Il secondo nodo critico è presente nel dialogo tra Savucio e Giano (vv. 360-405). Nel dichiarare la sua omosessualità, il giovane compie una ferocia invettiva contro il genere femminile, affermando di disprezzarne il corpo e di prediligere i fanciulli. I suoi compagni, invece, sono contrari alla pratica della sodomia e per questo non vengono informati sulle sue preferenze. Poco dopo però Savucio racconta di come i suoi amici si allontanino volentieri da

⁶²³ Ivi, p. 54.

⁶²⁴ VITI, *Sulle fonti dello «Ianus sacerdos»*, cit., p. 276, n. 17.

casa per permettergli di trascorrere delle ore con delle ragazze, ma il tempo a disposizione non è mai abbastanza per lui (vv. 429-438):

Verum coequales mei istuc penitus ignorant. Sed ubi dico eis: «Date mihi copiam adducendi puellulam quam futuam», ii secedunt et abeunt deambulatum; nam ego itidem urbanus et obsequens eorum libidini sum, si id expostulent. At hoc pacto non sat expleo animum. Namque cuperem aliquando diem integram agere in libidinem illam, et illi, exactis horis fortasse tribus, domum redeunt. Ego autem, priusquam domum se recipiant, diligentissime accuro ne id presentiscere possint.⁶²⁵

Si crea quindi un'incongruenza logica dal momento che egli dice di non essere interessato alle fanciulle. Forse lo studente inganna i compagni affermando di aspettare delle amiche ma, una volta che questi se ne sono andati, si intrattiene con dei ragazzi. Tuttavia, non sembra una spiegazione così immediata, soprattutto per il pubblico che assiste allo spettacolo. Ranzo risolve il passo con lo stratagemma del travestimento: Linio, infatti, inganna i coinquilini facendo indossare vesti femminili ai suoi garzoni.

Inoltre, l'autore elimina alcune scene presenti nello *Ianus*. Viene cancellato l'iniziale soliloquio di Giano (vv. 8-24), in cui il frate riflette sul significato del Venerdì Santo per poi invece mostrare la sua vera natura di lussurioso di fronte a Dolosino. La commedia di Ranzo, invece, inizia direttamente con l'incontro tra Zenone e Zelmio. Mancano poi la scena IV, quella del monologo di Savucio, preoccupato per l'impresa che si accinge a compiere e le prime iniziali battute fra lui e Giano (vv. 295-319), e il passo successivo, che vede l'arrivo dell'«adolescensculus» Cabio a casa di Savucio, dove dialoga con il servo Fanio (vv. 320-336).

Nel *De falso hypocrita*, questa scena viene sostituita con quella dell'incontro casuale tra Milino e Ronzio, che è alla ricerca di un giovinetto da reclutare per conto di Linio, con il quale il giovane deve conversare fuori dalla chiesa e fingere di essere uno dei suoi tanti fanciulli. Mentre Cabio non è a conoscenza dei piani di Savucio, Linio ha invece preparato adeguatamente l'adolescente al suo ruolo di «esca» per il prete pederasta, che osserva nascosto l'appuntamento tra i due ragazzi.

Significativa è poi la scelta di eliminare l'ultima scena, quella del banchetto, che non viene rappresentata nel *De falso hypocrita*, ma di cui si fa riferimento solo nelle parole di fra Zenone, il quale è costretto a versare una somma di denaro per l'organizzazione della festa («Nostin se quoque me damnasse symbolam ut persolverem?», vv. 568-569).⁶²⁶ Questa decisione deve essere letta alla luce del pieno sviluppo dell'Umanesimo pavese, di cui si è già detto, e di un avvicinamento al modello classico. Probabilmente la scena del banchetto è sentita

625 *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, cit., p. 64.

626 ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hypocrita*, cit., p. 176.

eccessivamente vicina alla farsa goliardica, troppo volgare e oscena. Se per esempio si considera la cena conclusiva della *Cauteriaria*, commedia scritta negli stessi anni del *De falso hypocrita*, si può notare una maggior sobrietà e compostezza rispetto alla grande abbuffata che avviene nello *Ianus*.

Sono invece diverse le soluzioni adottate dai goliardi per il processo al frate pederasta. Nella commedia dell'autore anonimo, vengono convocate persone estranee alla beffa per stabilire la punizione da assegnare al sodomita (vv. 642- 644) e ognuna di loro esprime la sua opinione (vv. 661-731). Nel *De falso hypocrita*, i «gravissimi homines» chiamati dai goliardi assistono unicamente alla pubblica derisione del frate, ma a decidere la pena sono gli stessi organizzatori della beffa.

Si può notare quindi l'eliminazione di scene ed espressioni eccessivamente oscene, tipiche della tradizione goliardico-farsesca, e una maggior adesione al modello classico, soprattutto a livello linguistico. Infatti, per quanto riguarda la lingua e lo stile, non sono attestate evidenti riprese dello *Ianus*, ma ben più numerosi sono i calchi linguistici provenienti dalle opere latine. L'umanista vercellese, mentre rimane fedele alla trama della commedia del 1427, opera con una certa libertà da un punto di vista linguistico e strutturale.

Come spiega Rosso, per comprendere appieno il lavoro dell'autore bisogna inserire la farsa all'interno della sensibilità umanistica:

L'operazione di Ranzo è specificamente letteraria ed erudita, è il tentativo di un umanista di applicare, con apprezzabili risultati a un testo letterario il filtro proposto dal progetto umanistico, non curandosi di comporre un'opera «inedita» sul piano dell'affabulazione, quanto piuttosto di rigenerare il testo con un personale impiego dei modelli strutturali e linguistici assimilati dalla lettura degli autori classici.⁶²⁷

Si possono infatti riconoscere a livello linguistico numerosi richiami agli autori latini. Plauto viene impiegato principalmente per rendere una battuta fulminea o un epiteto. Sono però poche le forme attestate nella farsa che provengono dalle dodici commedie «nuove» scoperte nel 1426 da Nicola Cusano per poter affermare con sicurezza la conoscenza di tali opere da parte di Ranzo.

Ampiamente attestati anche i calchi derivati da Terenzio, *auctor* principale per gli studiosi medievali e umanistici. L'autore del *De falso hypocrita* si rivolge infatti al modello dalla *palliata*, utilizzando spesso diminutivi come «adulescentulus» (v. 279, v. 300, v. 313), presente in Plauto e in Terenzio, o «lacrimula», impiegato al v. 536 da Linio di fronte a fra Zenone, e attestato per la prima volta in Terenzio.

627 Ivi, p. 106.

Alla *palliata* rimandano anche alcune scelte sintattiche, come l'uso delle frasi parentetiche («Defatigantes, inquam, sacros ambagibus viros he quidem nichil effecisse putant ni pinguius evomant cunta, ab ovo tindaride sermones suos passim resumentes. Opertus sum [...]», vv.86-88)⁶²⁸ e le formule parentetiche di origine paratattica come «quaeso», «rogo», «opinor», «inquam», «credo».

Come nello *Ianus*, poche sono le riprese provenienti dalla poesia erotica latina, circoscritte a Catullo, Tibullo e Marziale; molto più numerose quelle attinte dal repertorio medievale delle commedie elegiache e dell'*Hermaphroditus*.

Presenti anche alcuni rari casi di volgarismi o di formazioni lessicali non attestate nella letteratura classica. Tuttavia,

non siamo certamente dinanzi a spregiudicati usi e a creazioni linguistiche che possano fare ipotizzare un consapevole atteggiamento di ricerca lessicale – pressoché assente in tutti gli autori di commedie umanistiche del Quattrocento – rivolta a porre in contatto elementi classici con spunti d'origine popolare, prodromi di forme macaroniche *in nuce*.⁶²⁹

Si tratta di termini che derivano dal latino scolastico, quello in uso nelle università, che vengono utilizzati quando si vuole elevare il discorso.

Interessante è poi l'utilizzo del vocabolo «articella» («scio te quoque huius articelle necessarium amicum», vv. 239-240), riferito al mondo accademico ma interpretato in chiave comico-parodistica. Il termine, in ambito universitario, rievoca un canone di testi medici, usati negli studi di Pavia, Padova e Bologna tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, ma può essere tradotto in volgare con il significato di 'praticette', in allusione ai rapporti omosessuali.⁶³⁰

Nonostante il tema apparentemente popolare, la lingua, le fonti e i riferimenti scenici dimostrano la natura colta del suo autore e l'elevato livello culturale del pubblico di riferimento del testo. Proprio per la commistione di temi di derivazione novellistica e di forme linguistiche e strutturali caratteristici della commedia latina (Plauto e Terenzio), l'opera è rivolta ai membri dei circoli universitari, gli unici ad avere un'istruzione tale da recepire i riferimenti eruditi della commedia ma anche dotati della sensibilità per apprezzare una comicità più bassa e triviale.

Il piccolo mondo descritto dal *De falso hypocrita* se da una parte rimane ancorato alla tradizione medievale, innalzando a eroe della commedia il beffardo studente che architetta inganni contro gli ipocriti e gli stolti, dall'altra sembra guardare avanti, attraverso la ripresa del

628 Ivi, p. 146.

629 Ivi, p. 87.

630 Ivi, p. 89.

modello classico, aderendo così al progetto umanistico, che in quegli anni a Pavia stava avendo il suo pieno sviluppo.

CONCLUSIONI

La storia del teatro medievale è stata definita, all'inizio del primo capitolo, come la storia di un'assenza e di una presenza. Assenza perché nel Medioevo non esiste un vero e proprio teatro profano; presenza perché esperienze come le commedie latine del XII e del XIII secolo e le commedie umanistiche hanno tentato di supplire a tale mancanza, creando una sorta di teatro delle origini che favorì la nascita del dramma cinquecentesco.

Secondo le parole di Alessandro Perosa, la commedia elegiaca «risponde, infatti, in senso lato, all'esigenza (vivamente sentita dalla cultura della Francia umanistica del XII secolo) di un dramma profano».⁶³¹ Non è ancora teatro ma è l'inizio di una sua sperimentazione, attraverso l'utilizzo della forma letteraria latina dell'elegia e il recupero di temi provenienti dalla tradizione classica e da quella medievale. Spesso trascurato e sottovalutato, il ruolo che le commedie elegiache rivestono nella storia della drammaturgia medievale e dei suoi successivi sviluppi è di notevole importanza. Esse costituiscono un momento centrale per la genesi della commedia umanistica. Pur ovviamente rimanendo due esperienze autonome e separate, gli autori quattrocenteschi guardano e prendono a modello tali opere. Infatti, si possono riscontrare delle analogie tra i due generi sia a livello di contenuto che di moduli formali e strutturali, spesso derivati da un'idea di dramma volto alla lettura e non alla rappresentazione.

Dalle commedie latine del XII e XIII secolo hanno origine alcuni dei personaggi della commedia umanistica, come il servo laido e imbroglione, molte volte contraddistinto da una fisicità sgradevole e deforme, o la ruffiana, che adempie alla funzione di intermediaria tra la coppia di innamorati, personaggio ben diverso rispetto a quello classico della *lena* e considerato archetipo della *Celestina* di Fernando de Rojas. Protagonista di diverse commedie elegiache e umanistiche è lo studente, che prende il posto del giovane innamorato della *palliata*. Egli è ancora interessato all'amore, ma è anche coinvolto in burle ai danni di qualche malcapitato. Non può essere altrimenti dal momento che questi testi vengono prodotti in ambiente scolastico, nelle scuole della Valle della Loira del XII secolo e nei centri universitari delle città italiane del XV secolo.

⁶³¹ *Teatro umanistico*, cit., p. 10

Come i poeti del XII e del XIII secolo sono animati da intenti satirici e comici nella composizione delle loro commedie, le quali si inseriscono all'interno della polemica filosofico-letteraria del tempo, così anche gli autori delle farse goliardiche sono mossi da intenzioni analoghe. Tali opere sono infatti caratterizzate da finalità parodiche e talvolta moralizzanti.

Motivi tipici della commedia elegiaca quali l'oscenità, l'attenzione al basso corporeo, la parodia dai valori alti attraverso quelli bassi, la concezione dell'amore terreno e passionale, provenienti dalla cultura carnevalesca e popolare, si ritrovano anche nelle commedie del Quattrocento.

La commedia latina del XII e XIII secolo permette quindi la creazione di modelli significativi per quella umanistica. Come si è evidenziato più volte, tale continuità viene mediata dall'opera del *Decameron*. Boccaccio adempie al ruolo di intermediario fra le due esperienze: le commedie elegiache, a cui il novellatore toscano guarda «come ad un'immagine, sia pure mediata, della commedia antica»,⁶³² sono fonte d'ispirazione per molte novelle, mentre è attraverso il *Decameron* che le commedie umanistiche riprendono motivi e caratteri propri di quelle elegiache.

Il nuovo teatro comico quattrocentesco attinge dal vasto repertorio della novellistica. Esso è infatti caratterizzato da una particolare attenzione per la realtà, per il mondo contemporaneo e per la rappresentazione di episodi reali (o che potrebbero essere tali). Elementi di tipo narrativo e oratorio prendono molte volte il sopravvento sull'azione drammatica, come succede nel *De falso hypocrita* quando Linio intrattiene il pubblico con il dettagliato e spassoso racconto del suo primo incontro con fra Zenone.

Le vicende raccontate derivano dal mondo cittadino e indagano problematiche sociali dell'epoca, come quella della corruzione del clero. La scelta di utilizzare la prosa rispetto al verso sembra rispondere proprio a questa volontà di una maggiore aderenza al reale attraverso l'impiego di una lingua più vicina a quella parlata tutti i giorni. La commedia umanistica descrive una società in rapida evoluzione e sviluppo, fondendo elementi della tradizione medievale con i modelli classici.

Dal *Decameron*, gli autori delle farse goliardiche riprendono anche il motivo della beffa come punizione che permette di ristabilire l'ordine sociale e morale.

Il *De cavicholo* collega idealmente tutte queste esperienze. La farsa prende a modello la commedia latina del XII e XIII secolo attraverso l'utilizzo del distico elegiaco e la ripresa della lingua di Ovidio. L'influsso del genere novellistico si realizza nella scelta di raccontare una

632 BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, cit., p. 91.

vicenda, quella di un battibecco tra marito e moglie, che trae ispirazione dalla vita di tutti i giorni. Il tema della sodomia invece accomuna l'opera alle farse goliardiche quattrocentesche di area pavese. La commedia permette così di collegare l'esperienza medievale, le cui suggestioni sono ancora molto forti, con quella umanistica.

Il motivo della sodomia è stato il filo conduttore di questa tesi, attraverso il quale si è tentato di indagare la tradizione drammaturgica medievale e umanistica, le sue caratteristiche, la sua evoluzione e la formazione di specifici modelli teatrali. Come si è visto, tale tematica viene affrontata attraverso diversi approcci, a seconda che essa sia espressa in forma manifesta o celata: in quest'ultimo caso, il più delle volte, si realizza tramite il travestimento.

Il tema del travestimento nell'*Alda* è estremamente degradato, legato all'ermafroditismo e all'ambiguità sessuale. Questo gusto per le situazioni equivocate e le allusioni sessuali, tipico della cultura carnevalesca, è presente anche in molte commedie del XV secolo. Infatti, le commedie elegiache e quelle umanistiche nel trattare il tema dell'omosessualità, seppur affrontandolo in maniera molto diversa, mostrano degli aspetti in comune. Innanzitutto, l'ambiguità sessuale che contraddistingue alcune scene delle commedie analizzate. Nell'*Alda* si realizza ovviamente con il travestimento di Pirro in abiti femminili mentre si trova nella stanza della fanciulla. Nello *Ianus sacerdos* si verifica in più passi: in primo luogo, quando Savucio e il frate si preparano per il loro incontro erotico ma vengono interrotti nel momento cruciale. Ambigua è anche la reazione del protagonista, dopo essere venuto a conoscenza del tentativo di seduzione nei confronti di Dolosino da parte del prete, la cui notizia viene accolta inizialmente con una risata, dichiarando che la sodomia è pratica abitudinaria degli stessi goliardi, ma poi lo studente decide di intervenire organizzando la beffa. Infine, durante il loro primo incontro, Savucio e Giano si scoprono mostrandosi i genitali. Anche nell'*Alda* si fa esplicito riferimento al membro maschile, quando la giovane chiede a Pirro cosa sia la «cauda» di cui egli è dotato. Infatti, l'uso di un linguaggio osceno e volgare e i continui richiami alla sfera del basso corporeo sono aspetti ricorrenti nelle opere che affrontano il motivo della sodomia, non solo nelle commedie ma anche nei *fabliaux* francesi.

Boccaccio pure gioca con questa ambiguità sessuale nella novella di Pietro di Vinciolo: il racconto si conclude dichiarando che il fanciullo «non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito».⁶³³ Avviene insomma una sorta di *ménage à trois* tra la moglie, il marito e il ragazzo.

633 BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 691.

Sia le commedie elegiache che quelle umanistiche sono dotate di una forte componente comico-parodica. Attraverso la ripresa di elementi appartenenti al patrimonio culturale carnevalesco, gli autori di tali opere si prendono gioco della cultura alta e ufficiale. Nell'*Alda*, il personaggio di Pirro, il quale dovrebbe identificarsi nel modello del giovane innamorato della letteratura cortese, viene estremamente degradato attraverso il motivo del travestimento a tal punto da essere definito una «mascula virgo». L'espedito del travestimento risponde quindi a un intento di esagerazione parodistica, in polemica con la letteratura alta dell'epoca.

Nelle farse goliardiche, ci si fa invece beffa dell'ordine ecclesiastico, mettendo in scena la figura del prete lascivo e sodomita, che nasconde la sua omosessualità con una evidente ipocrisia.

Nelle opere analizzate, l'omosessuale viene raffigurato come un personaggio fuori dalla norma, che diverge dalle regole sociali e che permette di creare situazioni inusuali ed equivocate, assicurando le risate degli spettatori. Per aumentare l'ilarità delle scene che lo vedono protagonista, il tema della sodomia viene esasperato attraverso il linguaggio triviale e gli elementi grotteschi. Tale personaggio si presenta come una figura stereotipata, spesso priva di un reale approfondimento psicologico, dotata di caratteristiche ricorrenti, quali la sfrenatezza sessuale, l'attrazione per i fanciulli, la misoginia, la posizione sociale medio alta.

Nelle commedie non si coglie una completa condanna contro il vizio della sodomia: se in alcune farse, come quella del *De falso hypocrita*, gli intenti appaiono di carattere morale e formativo, in realtà a prevalere sono le finalità comiche e la volontà di recare diletto allo spettatore. Nonostante il clima d'odio e di intolleranza contro gli omosessuali nell'Italia del XV secolo, gli autori delle commedie umanistiche non assumono una chiara posizione al riguardo: essi si limitano a descrivere in chiave comica la realtà che li circonda, mostrando i vizi e i difetti degli uomini.

«Pedicant reges, at non furantur. Amarunt / dii pueros: quidni si Cavichiolus amet?»⁶³⁴ chiede Cavichiolo che con orgoglio legittima la propria scelta di essere omosessuale. Il poemetto si conclude con la vittoria dell'uomo, il quale continuerà ad essere protetto dal suo *status* di marito e sarà libero di amare chi vuole. Non sarà invece così per i molti omosessuali che nei secoli a venire vedranno drasticamente ridotte le proprie libertà e incorreranno in pene come la carcerazione e la condanna capitale.

Nell'affrontare un tema così problematico e delicato quale la sodomia, che divide e fa discutere, gli autori delle commedie umanistiche fanno emergere l'aspetto scherzoso e

634 ANONIMO, *Andrieta* – MERCURINO RANZO, *De falso hypocrita*, cit., p. 22.

divertente di una realtà ben più amara. Si cerca così di offrire un momento di spensieratezza e di divertimento agli spettatori, secondo la funzione liberatoria del riso, che permette di sdrammatizzare la morte e di vincere la paura. Di fronte a questa personale rappresentazione della realtà, al pubblico si fa una sola richiesta, di accogliere e di applaudire la commedia: «valete et applaudite socii».

RINGRAZIAMENTI

Un primo ringraziamento va alla professoressa Elisabetta Selmi, che mi ha accompagnato nel corso di questo lavoro, e le cui lezioni mi hanno permesso di appassionarmi alla letteratura teatrale.

Un grazie di cuore va ai miei genitori, Cristina e Natale, che mi hanno incoraggiata e sostenuta durante questo percorso. Anche quando pensavo di non farcela, voi avete continuato a credere in me e a starmi accanto, trasmettendomi la vostra forza. Il vostro amore è stato e sarà sempre l'esempio più importante.

Grazie a Elisa, sorella meravigliosa e fedelissima compagna, con la quale ho condiviso risate, gioie, chiacchiere e anche qualche lacrima. Un ringraziamento speciale a mio cognato Andrea, che nel momento del bisogno è sempre pronto a consigliarmi e aiutarmi, e al mio piccolo nipotino Alessandro, che da due anni e mezzo ha reso la mia vita ancora più ricca e felice.

Grazie a Federico, compagno e migliore amico, che più di tutti sa cosa hanno significato per me questi anni. Sei sempre stato al mio fianco e insieme abbiamo affrontato ogni cosa, successi e fallimenti. Grazie per la tua infinita pazienza e i tuoi innumerevoli consigli, ma soprattutto grazie per spronarmi a fare sempre meglio e a non demordere mai.

Vorrei ringraziare tutti i miei amici, in particolare Chiara e Federica, la cui amicizia è per me unica e preziosa. Grazie per le giornate trascorse insieme, per i “discorsi seri” delle tre di notte, per i viaggi passati e per quelli futuri.

Infine, un ultimo ringraziamento sento di doverlo rivolgere al mio maestro “Beppe”, che per primo mi ha trasmesso l'amore per la lettura. Spero di poter diventare un giorno un insegnante altrettanto brava e di avere la sua stessa passione nel mio lavoro.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia di riferimento:

ABELARDO PIETRO, *Planctus*, a cura di Massimo Sannelli, Trento, La Finestra, 2002.

AELREDO DI RIEVAULX, *L'amicizia spirituale*, a cura di Domenico Pezzini, Milano, Paoline, 2004.

ALIGHIERI DANTE, *Commedia*, vol. I: *Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

ALIGHIERI DANTE, *Commedia*, vol. II: *Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.

ALIGHIERI DANTE, *Epistole, Ecloge, Questio de situ et forma aque et terre*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Padova, Antenore, 2012.

ANONIMO, *Andrieta* –RANZO MERCURINO, *De falso hyporita*, a cura di Paolo Rosso, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2011.

ANONIMO, *De cavichiolo*, a cura di Armando Bisanti, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2013.

ANONIMO, *Pamphilus, Gliscerium et Birria*, a cura di André Cordier, in *La "Comédie" latine en France*, vol. II, Parigi, Les Belles-lettres, 1931, pp. 83-99.

ARIOSTO LUDOVICO, *Le satire*, a cura di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1978.

BALESTRO MONICA (a cura di), *Il lai di Lanval di Marie de France*, Roma, Aracne, 2007.

BERTINI FERRUCCIO (a cura di), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, voll. I-VI, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1976-1998.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 2000.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1960.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Vincenzo Pernicone, Bari, Laterza, 1939.

BOCCACCIO GIOVANNI, *L'Ameto. Lettere. Corbaccio*, a cura di Nicola Bruscoli, Bari, Laterza, 1940.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Opere latine minori*, a cura di Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1928.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1992.

BOCCACCIO GIOVANNI, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VI: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965.

BRACCIOLINI POGGIO, *Facezie*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1983.

BRUSEGAN ROSSANA (a cura di), *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980.

DAMIANI PIER, *Liber gomorrhianus: omosessualità ecclesiastica e riforma della chiesa*, a cura di Edoardo d'Angelo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

DE LAVESNE DOUIN, *Trubert*, a cura di Carlo Donà, Parma, Pratiche, 1993.

DRUMBL JOHANN, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981.

FINIGUERRI STEFANO, *La buca di Monferrato, lo studio d'Atene e il Gagno: poemetti satirici del XV secolo*, Bologna, 1884.

GARDENAL GIANNA (a cura di), *Poesia latina medievale*, Milano, Mondadori, 1993.

HELDRIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, a cura Anna Airò, Roma, Carocci, 2005.

IL PANORMITA, *L'Ermafrodito*, a cura di Nicola Gardini, Torino, Einaudi, 2017.

LANZA ANTONIO (a cura di), *Lirici toscani del '400*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1975.

LEVI EZIO (a cura di), *Fiore di leggende: cantari antichi*, vol. I, *Cantari leggendari*, Bari, Laterza, 1914.

MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria*, a cura di Franco Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

MAURO RABANO, IMMONIDE GIOVANNI, *La cena di Cypriano*, a cura di Elio Rosati, Francesco Mosetti Casaretto Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

MÜLLENBACH ERNST, *Comoediae Elegiaca. Vitalis Aulularia*, vol. I, Bonnae, 1885.

PANDOLFI VITO, ARTESE ERMINIA (a cura di), *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, Milano, Lerici editori, 1965.

PEROSA ALESSANDRO (a cura di), *Teatro umanistico*, Milano, Nuova accademia, 1965

POLIZIANO ANGELO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988.

PUCCI ANTONIO, *Cantari della reina d'Oriente*, a cura di Attilio Motta, William Randolph Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2007.

ROBERT DE BLOIS, *Floris et Lyriopé*, a cura di Paul Barrette, Los Angeles, Berkeley, 1968.

ROSVITA, *Dialoghi drammatici*, a cura di Ferruccio Bertini, Milano, Garzanti, 2000.

STEHLING THOMAS (a cura di), *Medieval Latin Poems of Male Love and Friendship*, New York-London, Garland Publishing, 1984.

TISSONI BENVENUTI ANTONIA (a cura di), *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Antenore, 1986.

VITI PAOLO (a cura di), *Due commedie umanistiche pavesi: Ianus sacerdos. Repetitio magistri Zanini coqui*, Padova, Antenore, 1982.

Bibliografia critica:

ALLEGRI LUIGI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

ASOR ROSA ALBERTO, "Decameron" di Giovanni Boccaccio, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I: *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992.

BACTHIN MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

BALDISSIN MOLLI GIOVANNA, MODONUTTI RINO, BENUCCI FRANCO (a cura di), *L'umanesimo di Sico Polenton: Padova, la Catina, i Santi, gli Antichi. Atti delle Giornate internazionali di studio: Sico Rizzi Polenton 1375/76- 1446/47 (Padova, 17-18 maggio 2019)*, Padova, Centro Studi Antoniani, 2020.

BALDUINO ARMANDO, *Tradizione canterina e tonalità popolareggianti nel «Ninfale fiesolano»*, in «Studi sul Boccaccio», 2, 1964, pp. 25-80.

BARILLARI SONIA MAURA, *Una storia d'amore e di guerra alla prima crociata?*, in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali (Genova, 27-28 maggio 2005)*, a cura di Paolo Odorico e Nicolò Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 167-187.

BARILLARI SONIA MAURA, *Un esempio di regalità parodica dal Trubert di Douin de Lavesne*, in *La regalità*, a cura di Carlo Donà e di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2002, pp. 189-202.

BARTOLA ALBERTO, *Filosofia, teologia, poesia nel De planctu naturae e nell'antitradizionalismo di Alano di Lilla* in «Aevum», 62, 1988, pp. 228-258.

BATE KEITH, *Language for school and court: Comedy in «Geta», «Alda» and «Babio»*, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III convegno di studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 143-156.

BERTINI FERRUCCIO, *La commedia latina del XII secolo*, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III convegno di studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 63-80.

BERTINI FERRUCCIO, *Le «commedie elegiache» del XIII secolo*, in *Tredici secoli di elegia latina. Atti del convegno internazionale, (Assisi, 22-24 aprile 1988)*, a cura di Giuseppe Catanzaro, Francesco Santucci, Assisi, Accademia Propertiana del Subasio, 1989, pp. 256-263.

BERTINI FERRUCCIO, *Una novella del Boccaccio e l'«Alda» di Guglielmo di Blois*, in «Maia», 30, 1978, pp. 135-141.

BIAGINI LUCA, LUPINI LIA, TORTORIZIO MARIA BIANCA, *Sulla giornata V del Decameron* in «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, pp. 159-177.

BISANTI ARMANDO, *Il De Cavichiolo: una commedia umanistica al crocevia di generi diversi* in PITTALUGA STEFANO, VITI PAOLO, *Comico e tragico nel teatro umanistico*, Milano, Ledizioni LediPublishing, 2016, pp. 109-125.

BISANTI ARMANDO, *L'Alda di Guglielmo di Blois. Storia degli studi e proposte interpretative*, Palermo, Officina di studi medievali, 1990.

BISANTI ARMANDO, *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2009.

BISANTI ARMANDO, *Voce, gesto, didascalia. Effetti di scena nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, in “*Comicum choragium*”. *Effetti di scena nella commedia antica*, a cura di Maurizio Massimo Bianco, Gianna Petrone, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 123-158.

BONAFIN MASSIMO, *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne*, in «L'immagine riflessa», 5, 1982, pp. 237-272.

BORSELLINO NINO, *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatro dal “Decameron” al “Candelaio”*, Roma, Bulzoni, 1974.

BOSISIO MATTEO, *Etica cortese e dimensione fantastica: lettura delle novelle “africane” del Decameron*, in «Italica», 93, I, 2016, pp. 37-54.

BOSWELL JOHN, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, Milano, Leonardo, 1989.

BRANCA VITTORE, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956.

BRUSCAGLI RICCARDO, *Lo “Janus sacerdos” e il teatro umanistico*, in «Studi e problemi di critica testuale», 3, 1971, pp. 93-121.

CALLIERO AMORINO SUSANNA, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois ed il «Ninfale fiesolano» del Boccaccio*, in «Sandalion», 3, 1980, pp. 335-344.

CAMPORESI PIETRO, *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 1978.

CANOSA ROMANO, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, Milano, Feltrinelli, 1991.

CARAFFI PATRIZIA, *Donne travestite e transessuali nella letteratura francese medievale*, in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali (Genova, 27-28 maggio 2005)*, a cura di Paolo Odorico e Nicolò Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 235-249.

CARTLIDGE NEIL, *Homosexuality and Marriage in a Fifteenth-Century Italian Humanist Comedy: «The Debate between Cavichiolus and his wife»*, in «The Journal of Medieval Latin», 15, 2005, pp. 15-34.

CAZALÉ-BÉRARD CLAUDE, *Filoginia/Misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati, Boringhieri, 1995, pp. 116-141.

CHIESA PAOLO, *La diffusione dei testi latini. Storia e metodo critico*, Roma, Carocci, 2019.

COHEN GUSTAVE, *La "comédie" latine en France au XII siècle*, Parigi, Les Belles Lettres, 1931.

CREIZENACH WILHELM, *Geschichte des neueren dramas*, vol. I, Halle, Niemeyer, 1911.

CURTIUS ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1993.

D'ANGELO EDOARDO, *Storia della letteratura mediolatina*, Montella, Accademia Vivarium novum, 2004.

DE GHELLINCK JOSEPH, *L'essor de la littérature latine au XII siècle*, Bruxelles-Bruges-Parigi, Desclée De Brouwer, 1955.

DI FRANCIA LETTERIO, *Alcune novelle del Decameron illustrate nelle fonti*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 49, 1907, pp. 201-298.

DOGLIO FEDERICO, *Il teatro scomparso: testi e spettacoli fra X e il XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 1990.

DONÀ CARLO, *Trubert, o la carriera di un furfante: genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma, Pratiche, 1994.

DONAGGIO MONICA, *Il travestimento nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XVIII, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 203-214.

FARAL EDMOND, *Le fabliau latin au moyen âge*, in «Romania», L, 199, 1924, pp. 321-385.

FICHTENAU HEINRICH, *L'impero carolingio*, traduzione di Mario Themelly, Roma-Bari, Laterza, 1986.

FOUCAULT MICHEL, *Storia della sessualità. La volontà di sapere*, vol.I, Milano, Feltrinelli, 1985.

FRANCESCHINI EZIO, *Due testi latini inediti del Basso Medioevo*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova», 54, 1937-1938, pp. 205-229.

GAGLIARDI DONATO, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

GAUNT SIMON, *Letteratura medievale e "gender studies": ascoltare voci soffocate*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2: Il medioevo volgare 4: L'attualizzazione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma, Salerno, 2004, pp. 651-683.

GOLDIN DANIELA, *Il Boccaccio e la poesia latina francese del secolo XII*, in «Studi sul Boccaccio», 13, 1981-1982, pp. 327-362.

GOLDIN DANIELA, *Lettura dell'Alda di Guglielmo di Blois*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, a cura di Gianfranco Folena, Francesco Zambon, Modena, Mucchi, 1980, pp. 17-32.

GOLDIN DANIELA, *Monologo, dialogo e "disputatio" nella "commedia elegiaca"*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi delle parole*, a cura di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp.72-86.

GUALANDRI ISABELLA, ORLANDI GIOVANNI, *Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del «De Cavivhiolo»*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, vol. V, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 335-356.

GUERRA ELDA, *Storia e cultura politica delle donne*, Bologna, Archetipolibri, 2008.

GÜNTERT GEORGES, PICONE MICHELANGELO (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I: *Inferno*, Firenze, Cesati, 2000.

GÜNTERT GEORGES, PICONE MICHELANGELO (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II: *Purgatorio*, Firenze, Cesati, 2001.

LE CLERC VICTOR, *Guillaume de Blois*, in «Histoire littéraire de la France», 22, 1852, pp. 51-55.

LE GOFF JACQUES, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

LE GOFF JACQUES, *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

LODOLO GABRIELLA, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del sec. XII*, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III convegno di studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 81-100.

MOLINARI CESARE, *Storia del teatro*, Milano, Laterza, 1996.

MOSETTI CASARETTO FRANCESCO, *Le prospettive di carta del «teatro» mediolatino*, in *La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle due giornate internazionali interdisciplinari di studio sul Medioevo, (Siena, 13-16 giugno 2004)*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2006, pp. 47-90.

MOSETTI CASARETTO FRANCESCO, *Omoerotismo e letteratura latina altomedievale in Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale. Atti del I Atelier di Antropologia e Letterature medievali (Genova, 27-28 maggio 2005)*, a cura di Paolo Odorico e Nicolò Pasero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 65-106.

OLDONI MASSIMO, *La "scena" nel Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino. 2. La circolazione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menesto, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 489-535.

PASTORE STOCCHI MANLIO, *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (Decameron V, 10)*, in «Studi sul Boccaccio», 1, 1963, pp. 349-362.

PEIPER RUDOLF, *Die profane Komödie des Mittelalters*, in «Archiv für Litteraturgeschichte», 5, 1876, pp. 493-542.

PERRET MICHÈLE, *Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine*, in «Romance Notes», XV, 3, 1984-1985, pp. 328-340.

PIETRINI SANDRA, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001.

PITTALUGA STEFANO, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori editori, 2002.

PUCCI PAOLO, *Tra atto sessuale marchio d'identità: aspetti della sodomia in alcune novelle del XIV al XVI secolo*, in «Rivista di letteratura italiana», 25, II, 2007, pp. 1-15.

RATKOWITSCH CHRISTINE, *Die Wirkung der Elegien Maximians auf die Comoediae elegiacae des Vitalis und Wilhelm von Blois* in «Wiener Studien», 100, 1987, pp. 227-246.

RIZZO SILVIA, *Due note sulla commedia elegiaca medievale*, in «Giornale italiano di filologia», 10, 1979, pp. 97-103.

ROCKE MICHAEL, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford University Press, 1996.

ROSSETTI GABRIELLA, «Innamoramento e amore» nella commedia latina del XII e XIII secolo, in «Sandalion», 6-7, 1983-1984, pp. 227-248.

ROSSI VITTORIO, *Niccolò Lelio Cosmico poeta padovano del secolo XV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 13, 1889, pp. 101-158.

ROSSO PAOLO, *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie pavesi* in PITTALUGA STEFANO, VITI PAOLO, *Comico e tragico nel teatro umanistico*, Milano, Ledizioni LediPublishing, 2016, pp. 35-63.

ROSSO PAOLO, *Teatro e rappresentazioni goliardiche*, in *Almum studium Papiense: storia dell'Università di Pavia. Vol. I: Dalle origini all'età spagnola: origini e fondazioni dello Studium generale*, a cura di Dario Mantovani, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2012, pp. 661-676.

SABBADINI REMIGIO, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Paideia, 1905.

SABBADINI REMIGIO, *Notizie sulla vita e gli scritti di alcuni dotti umanisti del secolo XV, raccolte da codici italiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 6, 1885, pp. 153-158.

SANESI IRENEO, *La commedia*, vol. I, Milano, Vallardi, 1911.

SANGUINETI WHITE LAURA, *Apuleio e Boccaccio. Caratteri differenziali nella struttura narrativa del "Decameron"*, Bologna, Edim, 1977.

SAVELLI GIULIA, *Riso*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati, Boringhieri, 1995, pp. 344-371.

SINISI SILVANA, INNAMORATI ISABELLA, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dei greci alle avanguardie storiche*, Milano, Mondadori, 2003.

STÄUBLE ANTONIO, *"Dicacitas", "cavillatio", "mimorum obscenitas": osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche*, in *"Parlar per lettera". Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 159-181.

STÄUBLE ANTONIO, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1968.

STEFANINI RUGGERO, *La leggenda di Sant'Eugenia e la novella d'Alessandro (Dec. II,3). L'esibizione apologetica del seno nella tradizione narrativa, con un excursus sulla «fortuna» nell'opera di Boccaccio*, in «Filologia romanza», 33, III, 1980, pp. 388-410.

SUCHOMSKI JOACHIM, WILLUMAT MICHEAL, *Lateinische comediae des XII jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

SUCHOMSKY JOACHIM, *«Delectatio» and «Utilitas». Ein Breitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern und München, 1975.

UGOLINI MARCO, *Fondamenti per un'analisi testuale dell'«Alda» di Guglielmo di Blois*, in «Sandalion», 3, 1980, pp. 323-334.

VINAY GUSTAVO, *La commedia latina del secolo XII*, in «Studi medievali», 18, 1952, pp. 209-271.

VITI PAOLO, *Sulle fonti dello «Ianus sacerdos»*, in *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, a cura di Paolo Viti, Firenze, Le lettere, 1999, pp. 55-69.

VITI PAOLO, *Varianti del comico in alcune commedie umanistiche*, in PITTALUGA STEFANO, VITI PAOLO, *Comico e tragico nel teatro umanistico*, Milano, Ledizioni LediPublishing, 2016, pp. 283-296.

ZIOLKOWSKI JAN, *The Cambridge Songs («Carmina Cantabrigensia»)*, New York-London, Garland Library of Medieval Literature, 1994.

ZUMTHOR PETER, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.

